ISSN 0130-6405

ЮТ 12 ИСКУССТВО КИНО

Дайана Китон,

Леонардо Ди Каприо,

Мэрил Стрип в фильме

«Комната Марвина»

режиссера Джерри Закса

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Редакция благодарит «Премьер Видео Фильм» за предоставленный фотоматериал

«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«Мальчики Витман» (Witman fiuk) Яноша Саса
«Комната Марвина» (Marvin's Room) Джерри Закса
«Крик» (Scream) Уэса Крейвена
«Что делать мертвецу в Денвере»
(Things to Do in Denver When You're Dead) Гэри Фледера
«Явление радиоактивности»,
«Физические основы квантовой механики»,
«Перенос электронов в веществе», «Гомо парадоксум»,
«Последний сон Анатолия Васильевича»,
«Групповой портрет в натюрморте» и другие фильмы
Владимира Кобрина
«Свойства девятки» Михаила Крылова
«Общий вагон» Максима Граника
Close up Евгения Звездакова
«Все будет хорошо» Игоря Борисенко
«Ночь. Весна» Алексея Янковского
«Бабушка» Андрея Золотухина
«Розовая кукла» Валентина Ольшванга
«Пятый уровень» (Level Five) Криса Маркера
«Крысоловка» (Elippathayam),
«Стены» (Mathilukal) Адоора Гопалакришнана

Рос. государственная
библиотека
по искусству

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

6
СЕРГЕЙ ЛИВНЕВ:
«Экономика в кино определяет эстетику...»
Интервью ведет Н.Сиривля

10
БАХЫТ КИЛИБАЕВ:
«Все будет раскручиваться с невероятной скоростью»
Интервью ведет Сергей Анашкин

12
НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ:
«Я люблю страшные сказки»

15
ЕВГЕНИЙ МИТРОФАНОВ:
«Я с удовольствием занимался бы простыми историями»

18
НАТАЛЬЯ ПЬЯНКОВА:
«Кино должно выбраться из кризиса»

20
ОЛЕГ ФОМИН:
«Все выполнимо в рамках небольшого бюджета»

22
АЛЕКСАНДР ХВАН:
«Не думаю, что зрителя волнует бюджет»

Р Е П Е Р Т У А Р

25
ИРИНА РУБАНОВА
Невинные с грязными руками

28
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Космические тараканы и земные артисты

30
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Принесите мне голову Уэса Крейвена!

32
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Как мертвому автору делать живое кино?

К О М М Е Н Т А Р И И

35
СТАНИСЛАВ РАССАДИН
Посредники и заложники

38
АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Жизнь с идиотом

41
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Не только о «ТЭФИ»

И М Е Н А

46
СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ:
«В реальности нет ничего»
Беседу ведет Зара Абдуллаева

55
ДЖЕРРИ ШАЦБЕРГ:
«Сейчас пошла мода на 70-е»
Беседу ведет Нина Цыркун

И М Е Н А

59
О.ГОРНОСТАЕВА
Уникум

71
ВЛАДИМИР КОБРИН
На выходе из целлулоида
Интервью ведет Владимир Сальников

Р А З Б О Р Ы

75
Д.ДОНДУРЕЙ
Москва — Сочи

80
И.МАНЦОВ
Оптический обман

84
Л.ДОНЕЦ
Выбор Aprà

87
Л.МАЛЮКОВА
Небрежный и стремительный росчерк «Пилота»

95
МИРОН ЧЕРНЕНКО
Память о катастрофе, или Жанр, рожденный из пепла

П У Б Л И К А Ц И И

101
ВЛАДИМИР ВАЛУЦКИЙ
Религия кино

102
ИННА МАКАРОВА
С высоты птичьего полета

104
ЛЕОНИД КАЛАШНИКОВ
Школа Зархи

106
ВЛАДЛЕН ЛОГИНОВ
Культура профессии

110
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
Изображение и монтаж
Беседу ведет Дмитрий Савельев

124
ЛЕВ РОШАЛЬ
Протокол одного заседания

128
Протокол № 11 открытого партийного собрания Центральной студии документальных фильмов от 14 — 15 марта 1949 года

Ч Т Е Н И Е

135
СЬЮЗЕН ХИНТОН
Бойцовые рыбки

155
МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

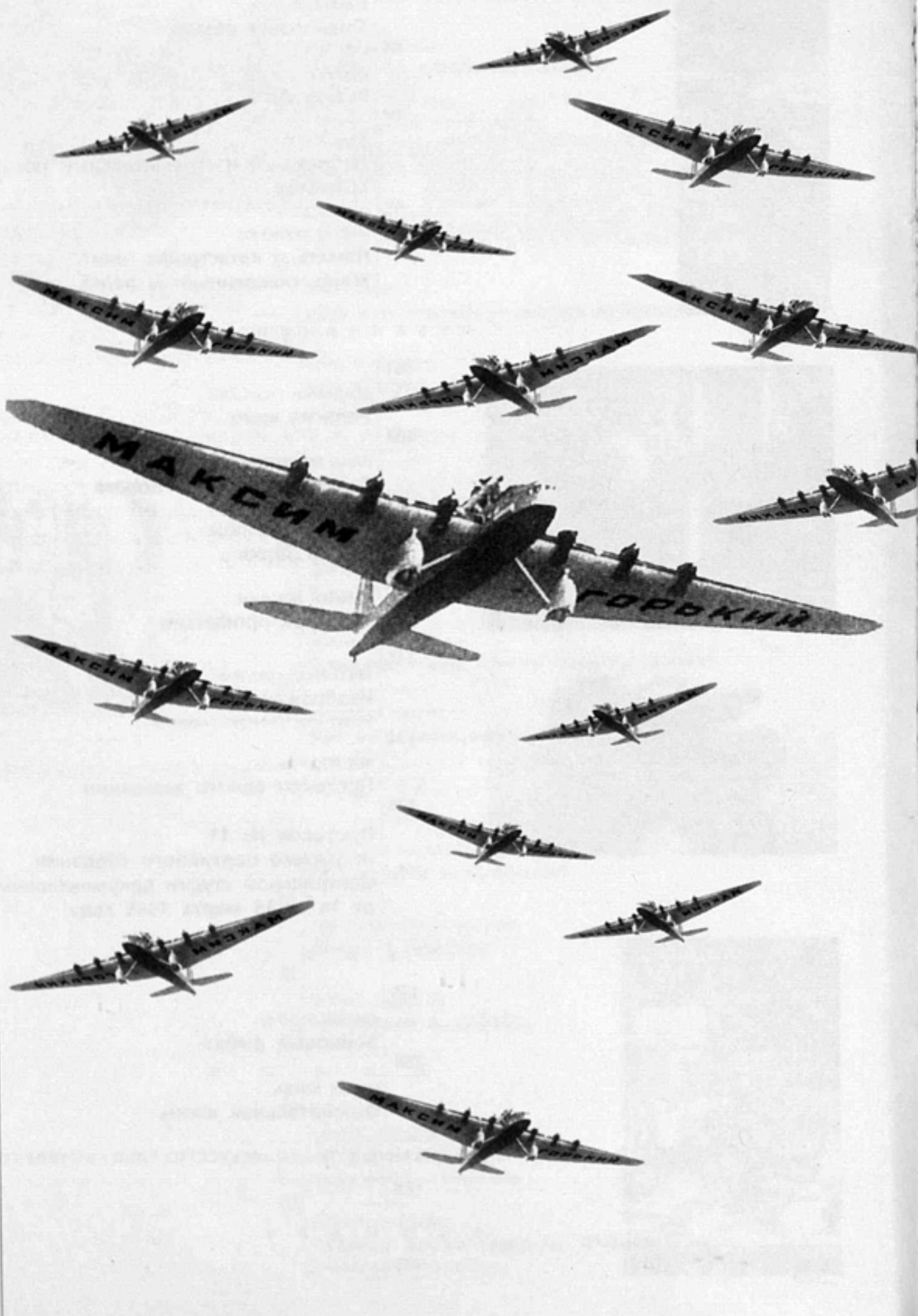
СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА **1997** ГОД

166

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



С.Ливнев

СЕРГЕЙ ЛИВНЕВ:

«Экономика в кино определяет эстетику...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Как возникла идея вашего малобюджетного проекта?
Сергей Ливнев. В малобюджетном кино нет никакой идеи, по крайней мере — эстетической. Разве что только коммерческая. И она очевидна. Если фильм на российском рынке может принести максимум 200 — 250 тысяч долларов, то и снимать его нужно за эти деньги. Тогда вложения возвращаются, можно развивать производство, и, главное, при такой системе фильмы доходят до зрителя. Ведь кино существует только в зрительном зале, без зрителя — это только жестяные коробки с целлулоидной пленкой.

Идея снимать малобюджетные фильмы одновременно пришла в голову мне и нескольким моим друзьям, с которыми мы вместе работали на Студии имени М.Горького. Это Валера Тодоровский, Юра Мороз, Саша Хван и другие. Все мы успели снять по несколько картин, которые никто толком и не увидел. В какой-то момент, в «пеленочном» возрасте, подобное самовыражение кажется интересным, но сегодня хочется чего-то другого. Я, например, закончил два вгиковских факультета, был оператором, сценаристом, режиссером, и теперь мне интересно быть продюсером, создавать кинематограф как работающий механизм, а не отдельные фильмы, обреченные оставаться неизвестными публике.

Н.Сиривля. Чем же может привлечь зрителя малобюджетное кино? Ведь наш кино- и видеорынок наводнен зрелищными американскими фильмами, которые стоят десятки миллионов долларов. Зритель привык к опреде-

ленному качеству изображения, к спецэффектам, к фильмам с участием звезд... Будет ли он смотреть то, что вы снимете за 200 тысяч долларов?

С.Ливнев. Не мне вам говорить, что малобюджетный фильм может пользоваться огромным коммерческим успехом. Тарантино снял «Бешеных псов» за 80 тысяч долларов, а фильм принес несколько миллионов. Или «Беспечный ездок» Денниса Хоппера... Можно привести и другие примеры. Голливуд с его многомиллионными проектами — огромная фабрика, где все поставлено на поток: сценарии, съемки, эксплуатация звезд. Малобюджетное кино возникает в стороне от этого потока, поскольку не может вписаться в его технологические параметры по творческим или, как в нашем случае, по финансовым соображениям. Это требует небанальных, нетривиальных решений по принципу «голь на выдумки хитра», однако такие решения, как показывает практика, могут оказаться вполне конкурентоспособными.

Что касается нашей ситуации, российского рынка, то он далеко еще не охвачен. В основном все, что предлагает кино и видеопрокат, рассчитано только на одну категорию зрителей — на подростков мужского пола, а ведь существуют еще женщины, пожилые люди, у них тоже свои запросы, которые никак не удовлетворяются. Если нам удастся нащупать контуры новой идеологии, соответствующей изменившимся реалиям жизни, мы добьемся успеха.

Н.Сиривля. И каковы же, на ваш взгляд, контуры этой новой идеологии?

С.Ливнев. Она родится в зрительном зале, возникнет в контакте со зрителем. Такие вещи нельзя придумать и сконструировать. Методом проб и ошибок мы поймем, что люди хотят смотреть, и постараемся дать им именно то, что им нужно.

Н.Сиривля. Идея малобюджетного кино предполагает режим строжайшей экономии. На чем вы намерены экономить?

С.Ливнев. Ну, конечно, мы снимаем и будем снимать в рамках этого проекта камерные картины с небольшим количеством исполнителей, без массовки, грандиозных декораций и конных атак. Кроме того, мы сотрудничаем с людьми, которые готовы получать минимальные деньги за свою работу, рассчитывая в дальнейшем на процент от прибыли. И, наконец, мы разработали особую технологию съемок.

Сейчас в рамках проекта завершено пять картин: «Странное время» Н.Пьянковой, «Мытарь» О.Фомина, «Змеиный источник» Н.Лебедева, «Ошпаренные» А.Хвана, «Не хватайте скорпиона за уши» Е.Митрофанова. Все они сняты за небольшие деньги, но еще по старой, привычной технологии. То есть это режиссерское, я бы даже сказал, авторское кино, сделанное на государственные деньги и снятое на 35-*мм* пленке. В ближайшее время мы запускаем в производство еще десять фильмов, которые будут делаться уже по новой технологии. Здесь уже все, начиная от сценария и подбора актеров, кончая монтажом и озвучанием, будет контролироваться нами.

Н.Сиривля. Кто эти «мы», этот коллективный продюсер?

С.Ливнев. Бахыт Килибаев и Александр Баранов, руководители сценарной группы этого проекта, главный редактор студии Вячеслав Шмыров, я.

Режиссеры, которых мы пригласим, должны будут неукоснительно выполнить программу съемок, расписанную по дням и часам. Режиссер обязан отснять даже не положенное количество метров, как прежде, а положенное количество планов и именно тех, какие означены в программе на этот день. Конечно, режиссер может что-то поменять и по ходу, но такого положения дел, когда режиссер был главным на съемочной площадке, уже не будет. Главным теперь будет продюсер. Не в смысле директора или административного работника — это само собой, а в смысле творческого контроля. При этом режиссер полностью освобождается от всех материальных и финансовых проблем: он не ищет деньги, не обосновывает смету, не отвечает за перерасход — не занимается всеми не свойственными его профессии вещами, которые сегодня отнимают массу времени и усилий.

Все члены съемочной группы — естественно, кроме режиссеров, актеров и, может быть, операторов — будут работать постоянно: один и тот же художник, звукооператор, художник по гриму, по костюмам, осветители, помощники режиссера и т.д. Съемки будут производиться большей частью на натуре и в естественных интерьерах, за которые не надо платить, но если будем строить декорации, то многофункциональные, подходящие для разных эпизодов и разных фильмов: так, чтобы повернул камеру в одну сторону — офис, повернул в другую — кафе и т.д. Снимать мы будем на «супер-16», на «кодаке» и монтировать на компьютере.

Н.Сиривля. Значит, вы ориентируетесь в основном на видеопрокат?..

С.Ливнев. Пока да. Сегодня видео и продажа фильмов на телевидение приносят основные деньги. Когда ситуация изменится и кинопрокат станет коммерчески эффективным, мы будем снимать, рассчитывая на кинопроекцию. Кстати, и сейчас есть возможность перевода на 35-*мм* пленку с небольшой потерей качества изображения. Мы будем использовать эти копии для фестивалей, премьерных показов и т.п. И выпускать в прокат, если это будет хоть сколько-нибудь эффективно. Я считаю, что фильм должен бытовать на тех носителях, на которых он востребован зрителем.

Н.Сиривля. Итак, изображение для вас не главное. Вы рассчитываете в основном на сюжет, на историю. Какие же истории вы собираетесь рассказывать зрителю?

С.Ливнев. Мелодрамы, драмы, криминальные фильмы, триллеры... Разные истории... Потом еще очень важная вещь — выпускать фильмы «к датам». Как при советской власти была «датская» поэзия, мы будем делать «датское» кино — фильмы к праздникам. Первая картина выйдет к Новому году. Мы планируем выпустить ее 15 декабря. Потом будет фильм к 23 февраля, а вторая серия этого фильма выйдет к 8 Марта. Будет обязательно фильм к 9 Мая и т.д. Это ведь хороший подарок. Такой вот рекламный трюк: «Подари это». Тем самым новый фильм становится частью календарного цикла, и у людей появляется привычка смотреть современное отечественное кино.

Н.Сиривля. На видео...

С.Ливнев. На чем угодно пусть смотрят! Пока видео самый ходкий товар, значит, на видео. Кинотеатры начнут реконструироваться, тогда самым главным рынком станут, безусловно, они.

Н.Сиривля. И вы тогда откажетесь от идеи малобюджетности? Ведь кинотеатральный прокат требует иного изображения, иного звука...

С.Ливнев. Я думаю, что мы откажемся от нее очень скоро... Понимаете, тут ведь и идеи-то никакой нет. Может быть, фильм по-прежнему будет называться «малобюджетным», только бюджет его вырастет в два-три раза. Причем, я думаю, очень быстро. Если механизм заработает и будет развиваться, отдача возрастет, возрастут и бюджеты. Особенно если с пиратством удастся справиться.

Н.Сиривля. А как воспринимается на студии вся эта затея? Насколько я понимаю, это огромная организация, где множество людей сидят без работы, и вдруг внутри нее возникает новое подразделение...

С.Ливнев. Перед организацией в целом поставлена задача обслуживать интересы зрителей. Не свои собственные, а зрителей. Через продюсера. Для чего нам нужен цех съемочной техники или цех обработки пленки? Они нам нужны только для осуществления наших проектов, для производства фильмов. Вот так студия к этому и относится. Должна, по крайней мере, относиться. Эти приоритеты должны быть обозначены ясно и четко. Потому что в последнее время студии превратились в базы, существующие ради самих себя, собственно же творцы — продюсеры, режиссеры — были непонятно кем. Они — хозяева. А технические сотрудники — это люди, которые «подносят снаряды».

И потом, не надо понимать так, что малобюджетные фильмы — это единственное, что будет сниматься на студии. Мы будем делать и другие

проекты. Сейчас запустился С.Урсуляк, В.Тодоровский снимает, Н.Хубов — все это вне рамок малобюджетного проекта. У нас снимаются также телевизионные передачи. Работает большой, все расширяющийся дистрибьюторский отдел. Я вообще считаю, что студия — это прежде всего организация, которая прокатывает фильмы. А производство существует для того, чтоб было что прокатывать. Главное — довести фильм до зрителя, собрать за него деньги и вернуть их в производство.

Н.Сиривля. Как, по-вашему, те пять фильмов, съемки которых уже закончены, оправдают ваши коммерческие ожидания?

С.Ливнев. Каждый из этих фильмов нам интересен и дорог. Они не являются частью конвейера, о котором я говорил. Это были предложения, с которыми пришли режиссеры; другой вопрос, что мы отобрали из них те, которые казались нам правильными. Думаю, мы не ошиблись. Хотя о результатах судить пока рано: часть фильмов еще в процессе завершения.

Н.Сиривля. С какими режиссерами вы собираетесь сотрудничать в дальнейшем?

С.Ливнев. Со всеми талантливыми.

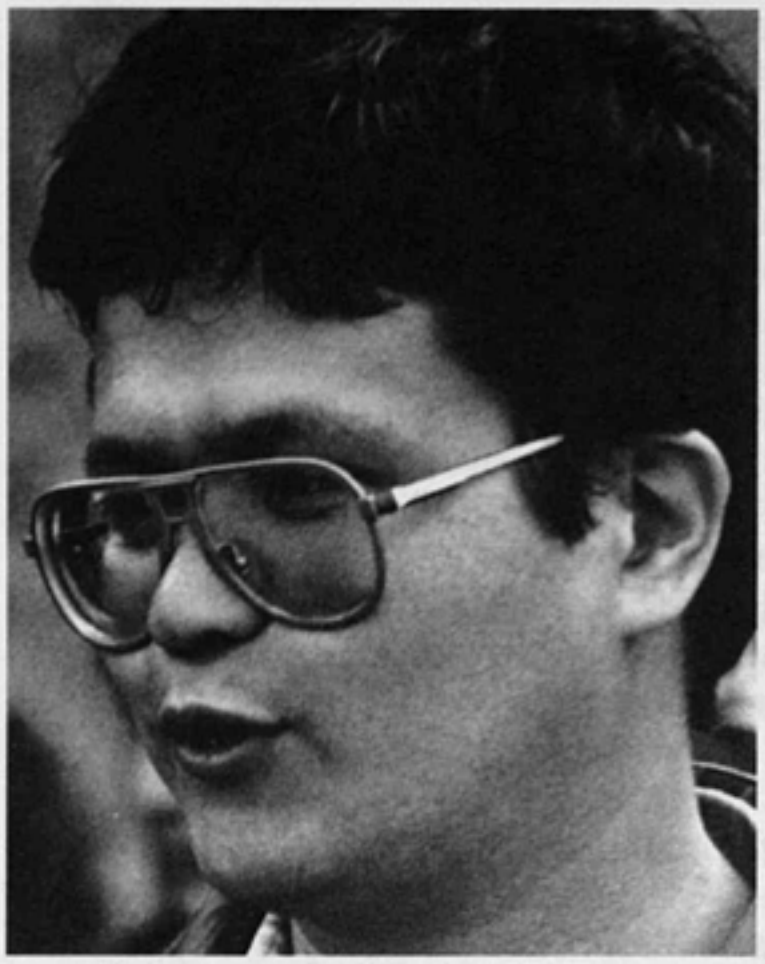
Н.Сиривля. И все же, насколько я понимаю, вы рассчитываете в основном на людей молодого поколения?

С.Ливнев. Нет, не обязательно. Никите Георгиевичу Хубову, который сейчас завершает на студии картину «Игра в браслетах», — шестьдесят один год. Сергею Урсуляку, думаю, под сорок. Александр Орлов заканчивает сериал по Лескову «На ножах», ему — пятьдесят семь. А Жене Митрофанову, по-моему, двадцать три — двадцать четыре. Но, безусловно, мы сильно рассчитываем на поколение людей, которым сегодня нет и тридцати. Наша задача сейчас — продюсировать не просто фильмы, но спродюсировать новое поколение режиссеров, которые придут с новым пониманием прежде всего экономики кино. Потому что, как мне кажется, все-таки экономика в кино определяет эстетику. Хотя, с другой стороны, эстетика также определяет экономику. Это как курица и яйцо — непонятно, что было раньше. На самом деле, все в комплексе. Потому что кино — это и искусство, и экономика одновременно.

Н.Сиривля. У вас сейчас работает довольно много режиссеров, которые начинали в рекламе и в индустрии видеоклипов: Г.Константинопольский, Е.Митрофанов, А.Петросян. Вы сознательно привлекли их, рассчитывая на некую специфику клипового режиссерского мышления?

С.Ливнев. Нет. Клиповое мышление — очень коварная штука. Многие из рекламщиков и клипмейкеров непригодны для кино. Хотя некоторые, как Алан Паркер, например, виртуозно снимают и то, и другое. И из наших модных рекламщиков далеко не все, я думаю, могут работать в кино. Этих ребят мы выбирали не потому, что они рекламщики. Просто жизнь выбрала в клипмейкеры самых энергичных, самых бойких, самых пробивных... Тех, кто умеет работать в жестких условиях. Почему они выбились? Потому что они без копейки денег взялись что-то сделать. И сделали. И получают хорошие гонорары за это. Они просто активные, бодрые люди.

Но на самом деле у них у всех — тех, кто способен и кто неспособен, — существует комплекс, связанный с большим кинематографом. Почему-то, работая в благополучной области рекламы, они мечтают снимать кино. В меня лично это вселяет оптимизм и уверенность в успехе нашего дела. Потому что эти люди чувствуют время, у них нос по ветру. И если они сюда стремятся, значит, через два года здесь будет «горячее место». Так же, как в свое время они устремились в рекламу, поняв, что там есть перспектива, так сейчас они стремятся сюда, и значит, здесь тоже все получится. Собственно, я в этом и не сомневаюсь.



Б.Килибаев

БАХЫТ КИЛИБАЕВ:

«Все будет раскручиваться с невероятной скоростью»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Сергей Анашкин. Вместе с Александром Барановым вы отбираете сценарии для следующей серии малобюджетных фильмов. По каким критериям осуществляется отбор? Какова идеология этого проекта?

Бахыт Килибаев. Проект не просто малобюджетный, а мало-малобюджетный: мы отбираем те сценарии, которые действительно могут быть сняты за небольшие деньги. Самая распространенная и тривиальная ошибка — запуск лишь с частью суммы, необходимой для производства: во время работы средств не хватает, приходится ограничиваться, экономить, и все это на экране всегда видно.

Технологические параметры сценария должны изначально соответствовать бюджету. Я имею в виду количество съемочных объектов, ночных смен с полным светом, использование лихтвагена, сложной съемочной техники, а также количество героев, наличие массовки и все прочее. Подобные вещи далеки от идеологии, но это один из важнейших принципов, по которому отбираются сценарии. Было бы нелепо нечто грандиозное впихивать в узкие рамки крошечного бюджета.

С.Анашкин. Какие жанры укладываются в такие рамки?

Б.Килибаев. Как выяснилось, практически все. Для талантливого человека никакие ограничения не являются чем-то непреодолимым. При качественной драматургии можно за небольшие деньги снять что угодно и без особого ущерба.

С.Анашкин. И все же какие фильмы планируется снимать?

Б.Килибаев. Вторая составляющая проекта — ориентация на видеорынок. Соответственно, нас интересовали те жанры, которые пользуются спросом. Самый поверхностный анализ конъюнктуры видеорынка свидетельствует, что это в основном боевики, фильмы ужасов, комедии...

Знаете, кто является основным потребителем видеофильмов? Охранники. Их в стране около шестисот тысяч, и на работе они только и делают, что смотрят кино.

С.Анашкин. Да есть ли у нас звезды, которые умеют крушить челюсти так, чтобы это могло заинтересовать охранников?

Б.Килибаев. Думаю, охранников интересует не крушение челюстей как таковое, а времяпрепровождение. В данном проекте мы можем реализовать уже знакомые зрителям модели, и их узнавание будет притягательным. Нам не нужно состязаться с Ван Даммом, Шварценеггером или Сталлоне. Дело же не в звездах, которые умеют крушить челюсти, а в том, как это грамотно снимать. Максимально эффектно ставить подобные сцены — забота каскадеров. А мы, сценаристы, можем в качестве эксклюзива предложить то, чего в заграничном кино не увидишь, — модели сегодняшней российской жизни, обстоятельства, ситуации, в которые попадают герои...

Вспомните хотя бы фильм «Брат» — там фактически нет ни одной сложнопостановочной, трюковой сцены. И тем не менее картина пользуется популярностью, вызывает интерес у зрителей. Я не исключаю, что такие сцены даже были сняты, но, по всей видимости, их потом просто-напросто вырезали за ненадобностью.

С.Анашкин. Как обычно происходит работа над сценариями?

Б.Килибаев. Есть несколько вариантов. По одной из схем редакторы изучают газеты, журналы и другие источники в поисках подходящих сюжетов или каких-то элементов сюжета: подробностей, деталей, обстоятельств, персонажей и т.д. Потом вся информация суммируется, и в своеобразной форме пинг-понга быстро обкатывается и проговаривается первоначальный вариант сюжета. Этот сюжет передается приглашенному на разработку поэпизодного плана человеку, после чего либо он сам записывает сценарий, либо разработанный им эпизодник отдается другому автору...

С.Анашкин. То есть практикуется и индивидуальная работа, и бригадная...

Б.Килибаев. Да.

С.Анашкин. Какие герои, на ваш взгляд, могут пользоваться сегодня успехом?

Б.Килибаев. Прежде всего персонажи из сегодняшней жизни. Мне кажется, зрители испытывают острую потребность в экранной мифологии. Необходимы какие-то модели жизни и поведения, которые сориентировали бы человека в окружающей действительности. То есть нужны герои, которые вызывают уважение и демонстрируют, как поступать в тех или иных ситуациях...

С.Анашкин. Они отстаивают собственное достоинство, самоутверждаются?

Б.Килибаев. Положительность — это наличие у человека моральных ориентиров, заставляющих его в сложных ситуациях поступать определенным образом, несмотря на сопротивление среды, обстоятельств, и позволяющих ему не терять индивидуальные качества. И тогда человек выходит из сложной ситуации еще более сильным, еще более способным стать опорой тем, кто в этом нуждается.

С.Анашкин. Есть ли в основе вашего проекта оглядка на американские модели?

Б.Килибаев. Только в том смысле, что мы пытаемся избежать ситуаций, типичных для американских боевиков категории «Б», когда герой стреляет направо-налево (в кого, за что — неизвестно) без всякой рефлексии и при этом погибает куча людей. Это же страшно — и быть убитым, и быть убийцей. Но такие вещи давно стали непременным жанровым атрибутом, и люди относятся к ним как к норме, не видя в них ничего дурного. Мы пытаемся заставить зрителя думать о том, что происходит с героями.

Вообще я думаю, что кино сегодня — стратегическая зона. Все знают о колоссальном влиянии телевидения, но никто не догадывается, что такое кинематограф в современной жизни, как кино может повлиять на умы людей. Я думаю, что реальная современная идеология может быть сформирована только кинематографом. Появятся новые герои, новые звезды. Актеру достаточно будет сняться в одном фильме, чтобы стать звездой. Все будет раскручиваться с невероятной скоростью. Впрочем, посмотрим, ждать недолго: первые картины из нашего второго пакета будут готовы в первой половине 1998 года.

Н.Лебедев
на съемках фильма «Змеиный источник»

НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ:

«Я люблю страшные сказки»

Н.Лебедев (родился в 1966 году) закончил факультет журналистики МГУ и сценарно-киноведческий факультет ВГИКа. Автор ряда сценариев. Режиссер короткометражного фильма «Ночлег. Пятница» (1991). Автор сценария и режиссер передачи о Москве из телевизионного цикла «Ночная жизнь городов мира»; как режиссер работал в детском телесериале «Улица Сезам». Соавтор нескольких романов детективно-криминального жанра. В рамках малобюджетного проекта снял картину «Змеиный источник» — детективный триллер о похождениях маньяка в маленьком провинциальном городе.

«Искусство кино». Что означает для вас участие в малобюджетном проекте — компромисс или сознательный выбор?

Николай Лебедев. Для меня это компромисс.

«ИК». То есть вам хотелось бы снимать дорогое кино?

Н.Лебедев. Нет, просто изначально сценарий «Змеиный источник» не был рассчитан на низкий бюджет. Это должна была быть недорогая среднебюджетная картина. Когда я показал сценарий продюсерам С.Ливневу и В.Тодоровскому, он понравился, но мне сказали: «Денег на такую постановку нет. Напиши что-нибудь еще». Я написал два сценария, которые тоже пришлись по душе, но первый нравился все-таки больше. В итоге запустили именно его, и мы были вынуждены симулировать средний бюджет при бюджете низком. Мне немножко жаль, что так получилось... С одной стороны, я рад, что вообще снимаю, а с другой — жалею, что не довелось поработать в стилистике действительно малобюджетного фильма. Когда я смотрю хорошие западные низкобюджетные картины, я понимаю, что модель мира, предложенная в них, порой ярче, чем та, что обычно предлагают блокбастеры.

Правда, два других сценария — они изначально рассчитаны на низкобюджетное финансирование — уже куплены студией, и один из них, вероятно, буду ставить я сам.

«ИК». Сценарий «Змеиного источника» вы писали тоже в расчете на то, что сами будете его ставить?

Н.Лебедев. Поначалу это была игра. После короткометражной картины «Ночлег. Пятница» в работе наступила пауза, нечем было заниматься, и мы с моей коллегой — журналисткой Ю.Семеновой решили что-нибудь придумать. При-

«Змеиный источник»

думали детективную историю... Вроде бы нормальную, но без души. И мы запихнули сценарий в стол. Потом я вернулся к нему, написал несколько вариантов, и стало выстраиваться что-то интересное, по крайней мере, то, что меня волновало. И оказалось, что это сценарий для меня...

«ИК». На чем вам пришлось экономить при съемках фильма?

Н.Лебедев. Если говорить о производственной стороне дела, мы сэкономили главным образом на сроках. Ведь уже до запуска все было детально продумано, были сделаны раскадровки, мизансценировки — я был абсолютно готов к съемкам. У нас был всего месяц на подготовительный период, за полторы-две недели мы собрали группу. И когда картина запустилась, все понеслось просто стремительно. Съемки продолжались всего двадцать семь дней вместо пятидесяти трех, как предполагалось. Сокращения сроков удалось добиться и благодаря замечательной операторской группе из Санкт-Петербурга: у Сергея Астахова своя команда, своя техника, своя камера, свои технические приспособления и необыкновенно точные отношения с группой. Они работали по пятнадцать-шестнадцать часов. При этом никто ни разу понапрасну не отвлекся, не было никаких лишних пауз.

В Голливуде, я слышал, 25 план-кадров — это уже солидный объем, а у нас было 30 план-кадров. Если в Голливуде, при их-то технической оснащенности, норма порядка 120 метров в смену, то мы снимали 150 — 180 метров и, что самое важное, без потери качества. То есть мы делали все, что было задумано, просто очень быстро.

«ИК». Вам пришлось отказаться от какой-то сложной съемочной техники, от спецэффектов?

Н.Лебедев. Особых спецэффектов мы и не планировали. В картине есть один компьютерный кадр, его делали почти два месяца, это долгая история. Кроме того, была сцена, которую я очень боялся снимать: озверевшая, обезумевшая толпа преследует главную героиню, которую считают убийцей. Это надо было снять очень масштабно. Но денег нет, директор ходил за мной по пятам... Пришлось выкручиваться. Правда, судя по предварительным просмотрам, сцена не вызывает скептических улыбок: мол, ха-ха, три человека изображают толпу...

«ИК». Чем, по-вашему, малобюджетное кино может привлечь отечественного зрителя, достаточно избалованного голливудской продукцией?

Н.Лебедев. Наше кино даже при относительно большом бюджете все равно будет малобюджетным. По крайней мере, в обозримом будущем мы не достигнем бюджетов Спилберга, Земекиса или Йена Де Бонта. Мне кажется, нужно просто ставить реальные задачи. Фильм «Экипаж», например, в свое время был сделан очень здорово и даже сегодня производит большее впечатление, чем какие-нибудь супердорогие новейшие хиты. Это была отечественная модель зрелищного кино, которая не снижала и не опошляла саму идею зрелищного кино. И при том, что это был вроде бы чистый жанр, все равно сохранялась некая надфабульная мысль, дело не исчерпывалось конкретной ситуацией. И в таких вещах отечественное кино выигрывает.

«ИК». Малюбюджетные фильмы, снимающиеся в рамках проекта, в основном предназначены для реализации на видео. Учитывали ли вы это обстоятельство, делая свою картину?

Н.Лебедев. Я в этом деле неофит, это мой первый большой фильм, и я не думал, для видео ли снимаю, для телевидения, для кино... Наверное, в кино сегодня не наше время: плохие кинотеатры зритель не посещает, а для хороших у нас еще нет качественной продукции. Не знаю, как наш фильм будет смотреться на большом экране, но надеюсь, что особой разницы между экранным и видеовариантом не будет. Мне хотелось, чтобы фильм воздействовал эмоционально, чтобы зрителям было интересно, чтобы даже те, кто не хочет особо задумываться, получили материал для размышлений.

Конечно, я понимаю, что кино есть кино: большой зал, особая атмосфера... Но это все же пока что из области мечтаний.

«ИК». После съемок дебютной картины вы какое-то время работали на телевидении. Повлиял ли на вас опыт этой работы?

Н.Лебедев. «Ночная жизнь городов мира...» — случайный эпизод в моей жизни, который ничего, кроме тяжелых воспоминаний, не оставил. А работа в программе В.Грамматикова «Улица Сезам» была очень интересной. Это детское шоу, которое идет во многих странах мира, продюсируют американцы: они утверждают темы, читают сценарии, присылают поправки, затем точно так же утверждаются режиссерские раскадровки... Американцы очень придирчиво относятся к результатам нашей работы, и халтура не пройдет. На «Улице Сезам» я получил самые важные профессиональные уроки. Я научился организовывать площадку, работать с актерами-детьми, монтировать... В полутораминутном сюжетике «Улицы Сезам» порядка 70 — 100 план-кадров. Нужно успеть это снять — и снять хорошо! — и смонтировать за один день. Я научился отвечать за каждый свой шаг. После этой программы уже никогда не выйду на площадку неподготовленным.

Для программы «Улица Сезам» характерен своего рода клиповый ритм. Но в принципе кино и клип — разные вещи. Я был просто в шоке, когда посмотрел картину Ю.Грымова «Мужские откровения»: Грымов хороший клипмейкер, его клипы сделаны замечательно, профессионально, очень точно. Но когда клиповая стилистика механически переносится в кино — получается такая мертвечина! Бесконечное мелькание утомляет. Кино все-таки другое искусство.

«ИК». Практически все картины, которые сейчас снимаются на Киностудии имени Горького, основаны на криминальных сюжетах: речь идет о преступлениях, убийствах, мафиозных разборках... Что это, по-вашему: веяние времени, мода, состояние социума?

Н.Лебедев. Наверное, это и веяние времени, и мода, и стремление заинтересовать зрителя. Я не могу сказать, что под кого-то подстраивался, что выбирал сюжет из конъюнктурных соображений. Просто с детства я люблю страшные сказки. Для меня вообще кино — это сказка. А если сказка еще и страшная... Мне хотелось снять странный триллер — плавный, без особой стрельбы, на фоне привычной повседневности провинциального городка. Мне казалось, что в этом сюжете есть возможности для занятных кинематографических решений. Как говорил Хичкок, интересна не фабула, а ее пластическая интерпретация. Мне было невероятно интересно детективную коллизию выразить точными пластическими средствами. Не думаю, что все получилось идеально, но попытка такая в картине есть.

Е.Митрофанов

ЕВГЕНИЙ МИТРОФАНОВ:

«Я с удовольствием занимался бы простыми историями»

Е.Митрофанов (родился в 1969 году) окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская И.Квирикадзе и Н.Джорджадзе). Автор ряда видеоработ, отмеченных призами международных и отечественных фестивалей. Фильм «Не хватайте скорпиона за уши» (сценарий Р.Ибрагимбекова), снятый в рамках малобюджетного проекта, — режиссерский дебют Е.Митрофанова в игровом кино. Картина представляет собой синтез триллера, комедии и мелодрамы.

Евгений Митрофанов. Я с удовольствием потратил бы налево-направо миллионов двадцать долларов. Как в «Пятом элементе», где каждый кадр стоит тысяч восемьдесят, а то и сто пятьдесят — триста пятьдесят... Но приходится выбирать: делать хоть что-нибудь или не делать ничего. К последнему тусовка и склоняется: мол, за двести тысяч только и можно, что по телефону поговорить...

Мне хотелось сделать этот шаг — наконец снять кино, пусть даже идя на компромиссы, чтобы двигаться дальше и следующие картины делать, может быть, по-другому. Конечно, вгиковские по бюджету работы снимать совсем не хочется. Хочется насытить кадр: чтоб он не был пустым, чтоб машины красивые ездили, чтоб вещи дорогие были, чтоб не было уныло... Зрителю не обязательно показывать то, что он видит каждый день за окном.

«Искусство кино». Как вам удалось заполучить сценарий Р.Ибрагимбекова, одного из самых известных и, наверное, дорогих сценаристов?

Е.Митрофанов. Мне нужно было делать дипломную работу. Снимать вгиковскую двадцатиминутку не хотелось — это совершенно напрасная трата и сил, и средств. Так что речь шла о полном метре. Я занялся поиском сценария и обнаружил чудовищный сценарный дефицит. Рената Литвинова дала мне прочесть одну свою работу, но это был римейк, а я не хотел снимать уже однажды снятое. Попытался писать сам, но понял, что это не мое дело. И тут появился выпускник соловьевской мастерской Костя Котляров с текстом Ибрагимбекова. На тот момент это была история в диалогах: три человека сидят, разговаривают; восьмерка, две камеры...

Но мы уцепились за этот сценарий, потому что, во-первых, известное имя — не последнее дело в наше время, а во-вторых, это действительно странная, завораживающая

вающая история, пусть, на мой взгляд, по времени чуть-чуть и опоздавшая. Ибрагимбеков написал ее в 1993 году в Лос-Анджелесе и применительно к Лос-Анджелесу, а не к Москве. Это должна была быть философская новелла о том, как нехорошо мы ведем себя по отношению к самим себе... Мы встретились с Ибрагимбековым, и уж не знаю, чем его обаяли, но он сказал: «Да, пожалуйста, снимайте» — и даже позволил несколько сцен изменить. Что мы и сделали: чуть больше драйва, больше динамичности в начале и в финале... В общем, сценарий достался нам практически бесплатно. Потом уже Рената Литвинова, которая снимается в картине, рассказала про нас Валерию Тодоровскому, и тот решил, что фильм в самый раз годится для их малобюджетного проекта. И уже сама студия заключила договор с автором сценария.

Я попробовал пару актеров, а потом подумал: да ведь Костя Котляров идеально подходит. Герой по сюжету то ли посвященный, то ли сумасшедший, то ли еще что-то...

«ИК». На чем вам пришлось экономить при съемках?

Е.Митрофанов. Вообще-то ни в чем особенно мы себя не ограничивали... Что касается операторской стороны дела, хотелось бы, правда, чтобы больше света было на площадке. А по картинке... Я хотел бы, чтобы постоянно работал художник, чтобы не я, а он заботился о красоте кадра. К сожалению, у нас таких художников сейчас раз-два и обчелся: Сережа Иванов, может быть, Федя Савельев... Но они достаточно избалованы рекламной продукцией и уже под нее подгоняют изображение... А кино — это совсем другое.

«ИК». Но ВГИК много лет выпускает художников-постановщиков...

Е.Митрофанов. Я не знаю, где они, как не знаю, где все эти режиссеры и операторы. Как выясняется, толком никого и нет...

«ИК». Чем, по-вашему, может увлечь зрителя недорогое кино?

Е.Митрофанов. Деньги не главная проблема. Главное — как снять и как склеить... Помните «Дуэль», первый фильм Спилберга? Что там есть: легковой автомобиль и грузовик на шоссе, два актера и камера... Я не к тому, что мы юные Спилберги, просто многое зависит от динамики, от музыки, от монтажа и, может быть, в последнюю очередь — от актеров. Если в театре игра актеров означает практически все, то в кино из выражения глаз, подрагивания губ, движения плеч, рук я могу «настричь» все, что мне нужно, а актер об этом может даже и не знать. Конечно, замечательно, когда исполнитель одной длинной сценой сыграет мне все, что от него требуется. А если нет — тут уж нужны ножнички...

«ИК». Учитывали ли вы, что фильм будет распространяться в основном на видео? Связаны ли с этим какие-то ограничения по части изображения?

Е.Митрофанов. Что вы, как раз по части изображения работа на видео дает гораздо большие возможности. Технология производства кино в монтажной — это ужасно: распечатки, комбинированные съемки, контратип, царапины... На видео все гораздо проще, я все что угодно могу позволить себе...

«ИК». Но ведь при видеопроекции качество изображения теряется.

Е.Митрофанов. Да, согласен. Я хочу, как все нормальные люди, смотреть кино в кино, но монтировать его на видео. Во всем мире снимают на кинопленку, монтируют в цифровом режиме, а потом уже по этой модели собирают киновариант. Я думаю, что мы поступим точно так же, и все будет в порядке. Если, конечно, работу не своруют. Пиратская копия, снятая с кинопозитива, — это треть фильма: треть цвета, треть звука, треть качества картинки.

Дело в том, что почти все фильмы, что люди смотрят на видеокассетах, а иногда даже и по телевизору, переведены с позитивной копии, трижды поцарапаны, трижды запечатаны, так что разглядеть ничего нельзя — остаются одни силуэты. При профессиональном переводе с негатива на «Бетакам», при хорошей кассете и нормальном телевизоре качество видеоизображения практически не уступает экранному.

Но мы задали задачку и себе, и студии, выбрав широкий формат. Снимать широкоформатный, черно-белый игровой видеофильм — это заведомый абсурд! Так что понятно: мы рассчитываем сделать киновариант и очень в этом заинтересованы. А монтировать, конечно, будем на видео, что и легче, и гораздо приятнее.

«ИК». Почему вы снимаете черно-белое кино? Единственный, кстати, из всех участников проекта.

Е.Митрофанов. Во-первых, у меня рука не поднимается губить такое количество «кодака», когда я еще не знаю, как буду монтировать. Думаю, из километра снятого

материала в итоге понадобится метров сто. Конечно, это непрофессионально, но тем не менее. Во-вторых, черно-белое изображение в кино первозданнее, что ли, оно более эстетское, более стильное. И, наконец, у нас все же малобюджетный фильм. Допустим, солнце уходит, цветовая температура понижается — и на цветную пленку снимать уже нельзя. А на черно-белую можно снимать еще и час, и два. Натура — очень опасная вещь в этом смысле, она не для малобюджетного кино. Это если бы на каждом объекте у нас был установлен нормальный свет, был набор фильтров да еще и профессионалы, которые знают, как с ними обращаться, тогда, конечно...

Когда клип снимаешь, все это не важно; можно отработать километров двадцать пленки — все разномастное, все дергается, бликует, желтое, синее, фиолетовое... А в кино так нельзя.

«ИК». Какой вам интерес вместо дорогого клипа снимать дешевое кино?

Е.Митрофанов. Это разные вещи. Клип прежде всего способ заработка. Но если честно, снимать клипы мне уже не интересно. Мне хочется заниматься кино. Можно, конечно, сделать двадцать-тридцать клипов, но это ничего не изменит. Вот пишут: «Известный клипмейкер, снявший больше тридцати клипов...» Да что толку, если каждый из них хуже другого? Мы катаемся на синем джипе, бегают бабы в желтых трусах на фиолетовом фоне... потом все в той или иной мелкости нарезается и перемешивается бессистемно, чему заказчик непременно рад. Так лет через пять, а то и раньше можно потерять какие бы то ни было ориентиры, и уже никогда не сумеешь делать кино. Особенно для операторов это опасно. Раньше говорили: «Клип — хороший тренинг для кинематографиста. Мы не забываем профессию». Ничего подобного... Там камера дернулась — оно только в кайф, а здесь — все в корзину, это уже брак. И так во всем. Делая клипы, можно научиться лихо монтировать какие-то динамические сценки: под трагическую музыку нарезочка, крупно — глаз, еще крупнее — пистолет, убийство, кровь потекла... В клипе за три минуты можно выгодно подать исполнителя. А в кино за час нужно рассказать историю. Это разные вещи. Хотя и в своих клипах мы часто пытались рассказывать какие-то небольшие истории, за три минуты в том числе.

«ИК». Как вам кажется, не странно ли, что практически все современные сюжеты так или иначе связаны с криминалом: сплошные убийства, драки, похищения?

Е.Митрофанов. Не знаю... Я посмотрел фильм Коли Лебедева «Змеиный источник» — отличное кино. Он крепко держит жанр. Это история в духе детских страшилок: «Девочка, девочка, по дорожке едет гроб на колесиках, девочка, девочка, не открывай дверь!» Класс! Завораживает, до финала оторваться не можешь. Другое дело, что там минимум три финала...

Претензии по части криминала нужно предъявлять сценаристам. Не моего ума это дело. Я — тупой исполнитель воли сценариста, мне что предлагают, то я и снимаю, пытаясь сделать все максимально качественно, динамично и интересно.

Я нашел замечательный сценарий Марины Мареевой «Тоталитарный роман». Насколько я знаю, его на «Ленфильме» пытался снимать В.Сорокин, но, по-моему, картину закрыли. Это очень хороший сценарий, очень человечный. Не про убийства, не про «новых русских»... Действие происходит в конце 60-х — начале 70-х годов. Провинциальный город, он — диссидент, она — активистка во Дворце пионеров. Может получиться что-то по ощущению близкое «Началу» Г.Панфилова. Если мы успешно расквитаемся с нынешним проектом и нам кто-то позволит снимать (здесь, на этой студии, или где-то еще), я с удовольствием занимался бы вот такими простыми историями. Они совершенно не связаны с макропланами, где крупно щелкает пистолет и в рапиде на восемьдесят кадров выстреливается гильза. Впрочем, все хочется попробовать. И вестерн, и боевик, и детектив, и «мыльную оперу» даже... Картины, они ведь, как барышни, — все разные.

Рос. государственная
БИБЛИОТЕКА
го искусству

Н.Пьянкова

НАТАЛЬЯ ПЬЯНКОВА:

«Кино должно выбраться из кризиса»

Н.Пьянкова (родилась в 1958 году) окончила режиссерский факультет ВГИКа (мастерская С.Соловьева и В.Рубинчика). Режиссер-постановщик фильмов «С Новым годом, Москва!» (1993) и «Странное время» (1997, мелодрама, снятая в рамках малобюджетного проекта).

Наталья Пьянкова. Участие в этом проекте было для меня абсолютно сознательным выбором, потому что сегодня я не вижу другого пути для сохранения отечественного кинематографа как производственной отрасли. В нынешнее смутное время никакой глобальный кинематографический опыт перенимать нельзя. Все нужно начинать сначала. Малобюджетный проект и есть это начало.

«Искусство кино». Как складывалось ваше сотрудничество с Киностудией имени М.Горького? Это особая история?

Н.Пьянкова. Нет, история абсолютно естественная и закономерная для малобюджетного кино. В состоянии полного отчаяния и бесхозности мы в какой-то момент решили снимать на свои деньги — на то, что удалось собрать, одолжить. Мы хотели, так сказать, проверить ценность и силу собственного намерения и выяснить, можно ли снять кино на одном энтузиазме. Оказалось, можно. Отсняли большое количество материала, позволявшего судить о творческих возможностях группы, — «показательный материал» для тех, кто был бы в состоянии развивать нашу идею финансово.

«ИК». На каком этапе подключилась студия?

Н.Пьянкова. В самый критический момент — когда мы оказались в долгах как в шелках и не на что было в метро зайти... Мы пришли на студию. Не то чтобы сдаваться... Просто, видимо, это была некая судьбоносная встреча — встреча нашей группы и структуры, которая нуждалась в тех, кто способен снимать кино за маленькие деньги, абсолютно самостоятельно, бескорыстно и безвозмездно. Наш фильм вышел первым среди всех из серии малобюджетных, мы очень этим гордимся. Можно сказать, на нас прошло испытание самой малобюджетной идеи, и, кажется, выдержали мы его достойно. Во всяком случае, этот первый опыт я считаю удачным и для себя, и для студии.

«ИК». Чем, на ваш взгляд, малобюджетное кино может привлечь зрителя?

На съемках фильма
«Странное время»

Н.Пьянкова. Возможно, я заблуждаюсь, но в идее малобюджетного кино содержатся огромные возможности. В самом энтузиазме авторов, в их готовности снимать во что бы то ни стало заключена энергия огромной силы, способная разбудить зрителя, вернуть ему интерес к отечественному кинематографу. Когда кинематографисты перестанут ныть, жаловаться и ждать у моря погоды, а будут тихонько работать, как работают шахтеры или ткачи, месяцами не получающие зарплату, кино и должно выбраться из кризиса. Оно неизбежно привлечет внимание зрителей.

«ИК». Пришлось ли вам ограничивать себя во время работы, если говорить о скромном бюджете картины?

Н.Пьянкова. У меня не было опыта дорогого кино — конъюнктурного, хорошо оплачиваемого, достойного, спокойного, структурного... Моя студенческая картина «С Новым годом, Москва!», как я сейчас понимаю, была одной из первых проб малобюджетной постановки. Сама эта идея принадлежит, кажется, С.Соловьеву, который проталкивал ее в Союзе кинематографистов еще в начале 90-х годов. Но поддержки она тогда не получила, видно, время не пришло, не прижало так крепко... И Соловьев попытался опробовать ее в нашей вгиковской мастерской. Так нам удалось снять полнометражный фильм за деньги, которые положены на съемки двух-трехчастевой курсовой работы. Тот первый опыт оказался удачным, и, уже имея его, мы пошли на большую студию.

«ИК». Учитывали ли вы в процессе съемок, что картина будет реализовываться в основном на видео?

Н.Пьянкова. Я в этом, честно говоря, ничего не понимаю. Но если бы и понимала, в нашей концепции и в нашей картине ничего не изменилось бы. Да и в целом мое понимание конъюнктуры рынка находится в зачаточном состоянии: совершенно не разбираюсь в том, что выгодно и как, стало быть, должно выглядеть, чтобы хорошо продаваться. Другое дело — что людям нужно и что они хотят смотреть. Чем более художник независим, чем больше он настроен на правду, тем больше в его творчестве отражается реальная жизнь. Сейчас можно говорить правду обо всем: о войне, о преступлениях, о страданиях, о том, что происходит в стране... Нужно только делать это на уровне искусства, не опускаясь в грязь и спекуляцию.

О.Фомин

ОЛЕГ ФОМИН:

«Все выполнимо в рамках небольшого бюджета»

О.Фомин (родился в 1955 году) снимался в картинах «Меня зовут Арлекино» В.Рыбарева, «Стеклянный лабиринт» М.Осепьяна, «Фанат» В.Феоктистова, «Стервятники на дорогах» С.Гаспарова, «Странное время» Н.Пьянковой и других. Режиссер-постановщик фильмов «Милый Эп» (1991), «Время вашей жизни» (1992). В рамках малобюджетного проекта снял по сценарию И.Охлобыстина фильм «Мытарь» — историю любви сотрудника налоговой инспекции и дочери крупного бизнесмена.

«Искусство кино». Чем для вас было участие в этом проекте?

Олег Фомин. Выбором между «снимать» или «не снимать». Если бы не предложение студии, я продолжал бы заниматься театром, что делаю несколько последних лет.

«ИК». Чем привлек вас сценарий И.Охлобыстина?

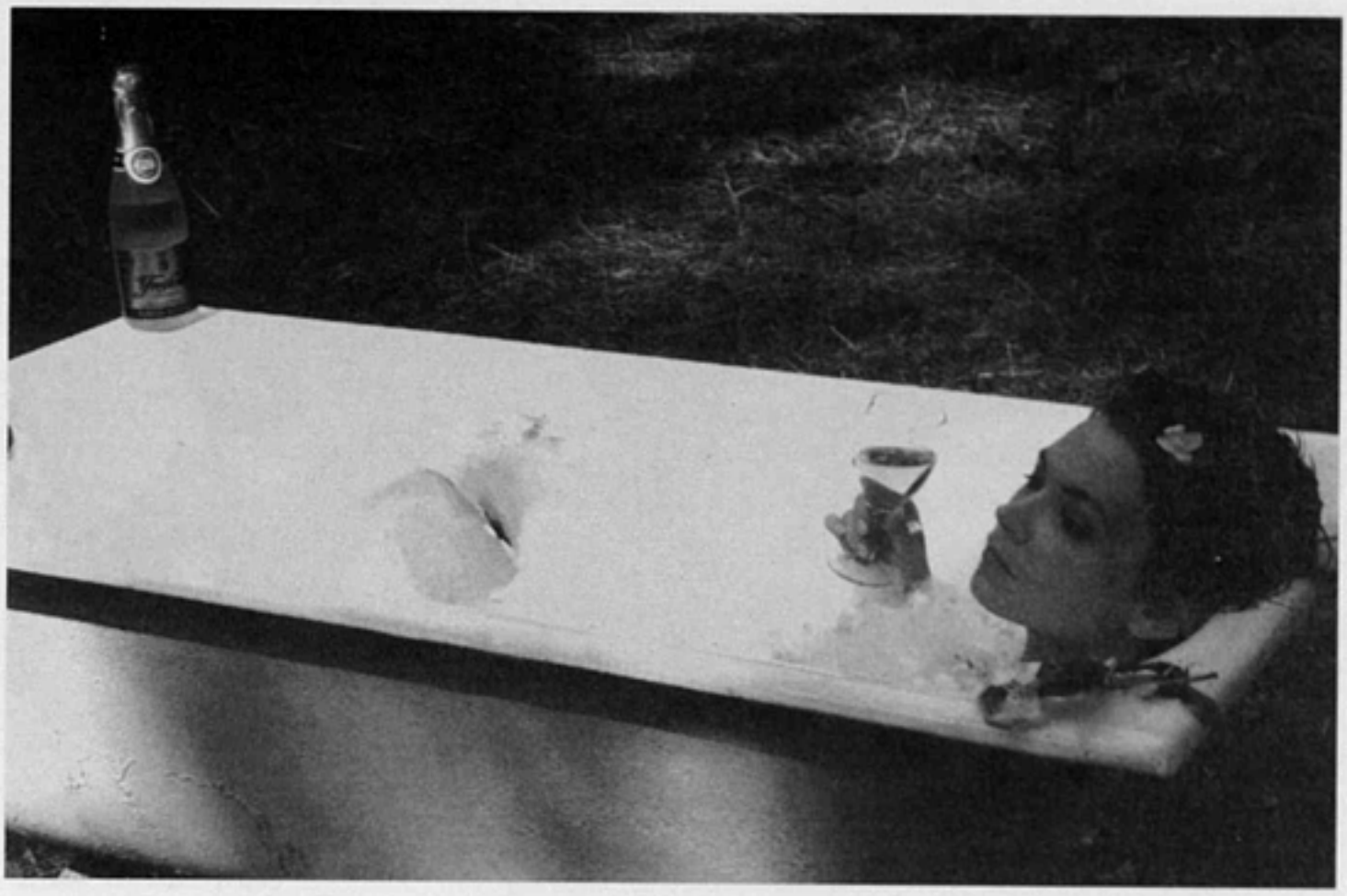
О.Фомин. Эту историю мы с Иваном придумали три года назад, и сценарий создавался в расчете на нас двоих: если я буду снимать — он исполнит главную роль, если он будет постановщиком — сниматься буду я. Но у Ивана родилась дочь, жена ждет второго ребенка, поэтому он вообще не смог выехать в Белоруссию, где проходили съемки. В итоге мне пришлось быть и актером, и режиссером в одном лице: пускать чужого человека было бы неосторожно.

«ИК». Чем, по-вашему, малобюджетное кино может привлечь современного зрителя, привыкшего смотреть на видео и в кинотеатрах дорогие американские фильмы?

О.Фомин. Это как снимать... Можно ведь и простую историю делать за сотни миллионов долларов. А можно не суметь сделать ее ни за какие деньги. Наш «Мытарь» — это история потери и обретения любви. В фильме ничего не взрывается, снимаются два актера в основных ролях и еще несколько во второстепенных. Никто не вел речи о большом гонораре... Все остальное выполнимо в рамках небольшого бюджета. И, надеюсь, зрителей картина заинтересует.

«ИК». Как вам удалось заполучить Ю.Будрайтиса, М.Глузского, А.Пороховщикова?

О.Фомин. Пусть это останется моей маленькой тайной.



«Мытарь»

«ИК». Как известно, малобюджетное кино изначально планируется для реализации на видео. Ставили ли вы для себя какие-то задачи, чтобы фильм лучше всего смотрелся именно в видеоварианте?

О.Фомин. Нет. Я снимал кино так, как его видел, как его себе представлял, как думал о нем. У меня в картине сорок восемь объектов, и малый бюджет не помешал сделать все, как было задумано.

«ИК». Почему фильм снимался в Белоруссии? Это дешевле? Старые связи?

О.Фомин. На «Беларусьфильме» я снял две предыдущие свои картины и в нескольких фильмах работал как актер. На этой студии меня знают и любят. Я не боюсь так говорить, потому что тоже всех люблю. Здесь люди умеют работать. Кто-то лучше, кто-то хуже, но меня этот уровень устраивает, и я знал, что смогу набрать полноценную группу. Потому что и прежние свои, немалобюджетные, картины я снимал в Белоруссии с небольшой группой, в которой многие совмещали по две-три функции, что мне только помогало.

На студии, как и везде, нет денег. «Беларусьфильм» только-только запустил первую за несколько лет государственную картину. Снимает ее, кстати, девочка-дебютант.

«ИК». Чем, по вашему мнению, можно объяснить то, что главные герои почти всех современных фильмов — бандиты, маньяки, разбойники?..

О.Фомин. Не знаю. У меня в картине нет особых маньяков. Криминальный мотив присутствует только в завязке и не играет существенной роли. У меня нет страшных погонь, драк и т.д. И я хочу надеяться, что фильм выпадет из общего ряда криминальных историй.

«ИК». Приходилось ли вам снимать клипы?

О.Фомин. Нет. Не умею и не хочу этим заниматься. Не хочу засорять мозги. У многих моих знакомых и друзей, снимающих клипы, сформировалось (это совершенно очевидно) особого рода мышление, к кино, на мой взгляд, не имеющее никакого отношения. Вероятно, сами они убеждены в обратном.

«ИК». Как вы считаете, что такое фильм 1997 года?

О.Фомин. Фильм «Мытарь».

На съемках фильма «Дрянь хорошая, дрянь плохая» («Ошпаренные»)

АЛЕКСАНДР ХВАН:

«Не думаю, что зрителя волнует бюджет»

А.Хван (родился в 1957 году) окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Л.Кулиджанова и Т.Лиозновой). Режиссер-постановщик фильмов «Доминус» (1990), «Дюба-дюба» (1992) и новеллы «Свадебный марш» в киноальманахе «Прибытие поезда» (1995). В рамках малобюджетного проекта по сценарию известного клипмейкера А.Петросяна (он же исполнитель одной из главных ролей) завершил съемки фильма «Дрянь хорошая, дрянь плохая» («Ошпаренные») — психологический триллер из жизни «новых русских».

Александр Хван. Сценарий фильма был написан несколько раньше, чем возникла программа малобюджетного кино на Киностудии имени М.Горького. Но так получилось, что по замыслу картина не требует больших постановочных средств: хотелось сделать ее в основном на актерских работах. Можно сказать, идея фильма и идея проекта совпали.

«Искусство кино». Чем привлек вас этот сценарий?

А.Хван. Привлек даже не сценарий, а изначальный замысел, который мне пересказали... Я думаю, мои фильмы выльются в некую трилогию: в них есть герой, стоящий перед экзистенциальной проблемой — проблемой самореализации во что бы то ни стало. Перед ней отступают в сторону нормы морали, законы общежития, какие бы то ни было другие вещи... Герой поддается соблазну быть сверхчеловеком. В сценарии Петросяна — та же самая тема. Я надеюсь ее в этом фильме завершить и заняться чем-нибудь другим. К тому же сценарий построен на страстях, что тоже мне очень близко.

«ИК». Во время демонстрации фильма А.Балабанова «Брат» на Сочинском кинофестивале зал аплодировал, когда русский герой, образно говоря, ставил иногородцев на место. Нет ли у вас опасения, что и ваш зритель будет изначально сопереживать русскому персонажу, а не тому правдолюбцу-армянину, который является главным героем «Ошпаренных»?

А.Хван. В общем-то, не такой уж он правдолюбец — такой же негодяй, как и все остальные, по поступкам судя. А что касается национальности героя, то на сопереживание она не влияет. Это зависит от мастерства автора, от того, как построен сценарий.

Помните, хрестоматийный пример, когда наш зритель аплодировал победно скачущим куклускласновцам в «Рождении нации» Гриффита? Точно так же, как потом аплодировали Чапаеву Васильевых. Идеология для кино вторична, мастерство — прежде всего. Кого хочу, того и поставлю в центре сценария, и он будет вызывать сочувствие зрителя.

«ИК». В отечественном кино сегодня так популярны темы преступлений, убийств, мафиозных разборок и т.д. Разве это вызывает у зрителя сочувствие?

А.Хван. Наверное, это связано с тем, что мы сейчас переживаем некий слом времен, когда на первый план в сознании и зрителей, и авторов выходит мир страстей. Подобное происходит в истории искусства не впервые. Самый показательный пример — елизаветинская эпоха, давшая Шекспира, все пьесы которого построены на том самом криминале: на страстях, на крови...

«ИК». Но Шекспир писал и комедии...

А.Хван. Да, конечно. Сначала комедии, потом — мрачные комедии... Но прославился он как автор трагедий, где все совершается при помощи кинжала, яда, заговоров, убийств и где правят страсти. Мы вновь живем в эпоху, когда страсти человеческие вышли на поверхность. Человек предоставлен сам себе. Жить в таком обществе достаточно дискомфортно, но для искусства эта ситуация очень интересна, и ее влияние испытывают на себе очень многие художники.

«ИК». В вашей картине играют неизвестные актеры. Это как-то связано с малым бюджетом?

А.Хван. Нет, никак не связано. Мы пробовали многих: и известных актеров, и неизвестных, и просто неактеров. А.Петросян, А.Тютин и О.Фандера, снявшиеся в картине, — просто наиболее подходящие исполнители.

С малым бюджетом связано другое: я привык работать с близкими людьми, и все, кто пришел на пробы, — мои друзья. Мы договорились, что на этой картине получаем небольшие гонорары. Но в принципе таким же образом я, думаю, мог бы договориться, скажем, и с Меньшиковым.

«ИК». С одной стороны, проект студии декларирует малый бюджет, с другой — ориентирован на зрительское кино. Почему зритель должен тратить деньги, покупая недорогое в производстве отечественное кино, если за те же самые деньги он может купить фильм Джона Ву, например, или новейший американский боевик, куда вложены гигантские средства?

А.Хван. Не думаю, что зрителя волнует бюджет. Его занимают сюжет, выразительная съемка, возможность сопереживать персонажам. Если можно добиться выразительности, красоты картинки, хорошего звука, напряженности сюжета без больших затрат, почему бы это не сделать? И потом — может быть, нашему зрителю больше понравится российское кино? Главное, чтобы человеку было интересно, а какими средствами это достигнуто — не имеет значения. Очень часто сверхдорогие картины бывают чрезвычайно скучными и привлекают большое количество публики только рекламой.

«ИК». Ограничивали ли вы себя в чем-нибудь, снимая картину? Учитывали ли законы, по которым строится видеоизображение?

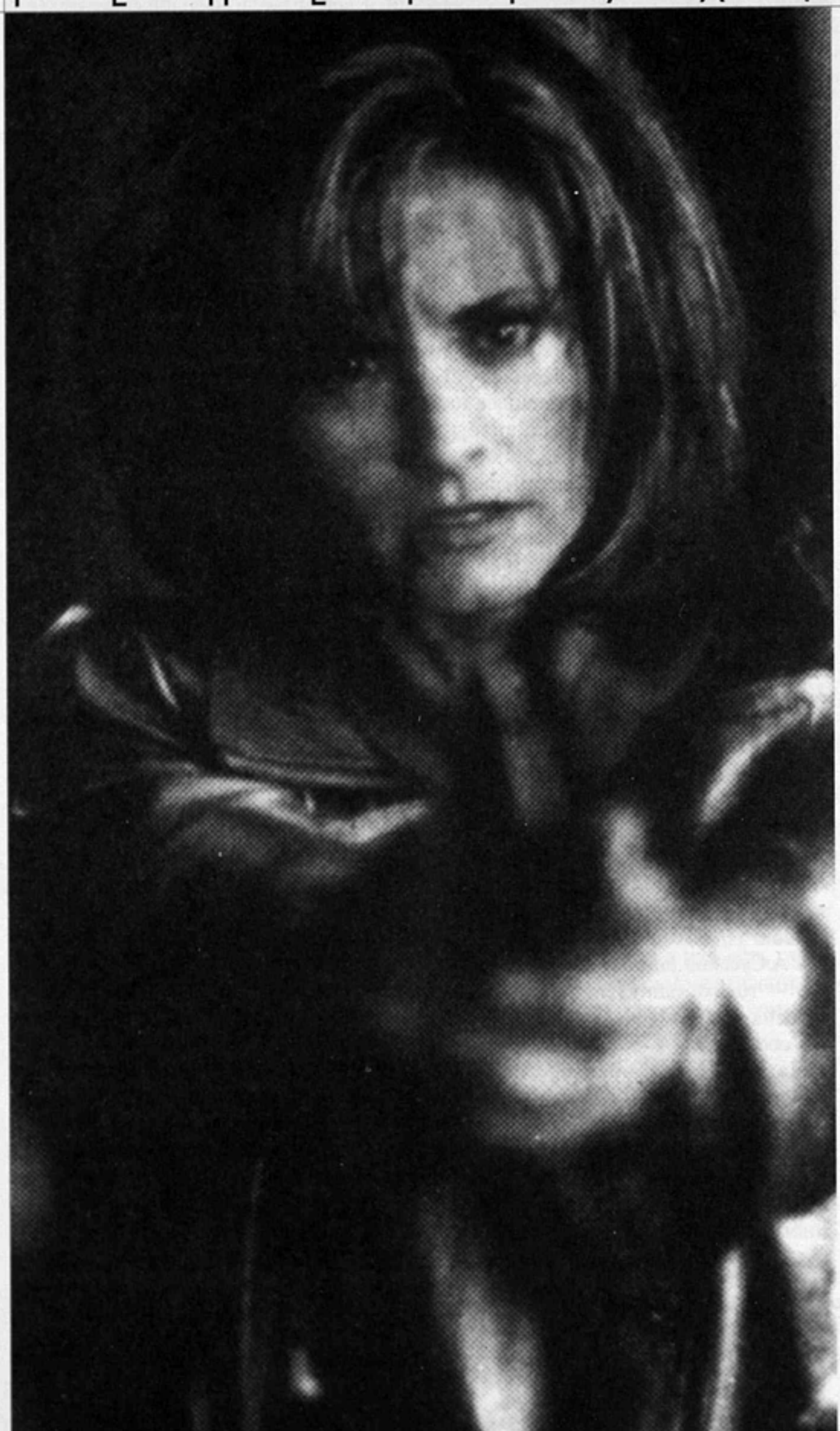
А.Хван. Ничего подобного. Мы снимали на хорошей пленке «фуджи», и оператор А.Сусеков добился, на мой взгляд, исключительно красивой картинки. Видео — только один из способов распространения нашей картины. Она предназначена в первую очередь для показа на большом экране. А когда и как этот показ состоится — обстоятельство внешнее по отношению к фильму.

«ИК». Среди участников проекта много режиссеров-клипмейкеров. Почему, по-вашему, вместо дорогих клипов эти люди снимают дешевые картины?

А.Хван. Кинематограф — первоначальная форма экранного зрелища. Существует и множество других, клипы в том числе. Но все, кто занимается клипами и рекламой, хотят сделать большую картину, чтобы максимально реализоваться. Во всяком случае, все из тех, кто делает клипы и кого я знаю, а я знаю довольно многих, об этом просто мечтают.

Подборку подготовили С.Анашкин, Н.Сиривля

Р Е П Е Р Т У А Р



ИРИНА РУБАНОВА

Невинные с грязными руками

Фильм венгра Яноша Саса «Мальчики Витман» начинается смертью и смертью завершается. Это, конечно, две разные смерти, да и формально похоронам отца предшествует несколько коротких эпизодов в доме Витманов, а за убийством матери следует снятая единым куском сцена в борделе, завершающаяся невероятным планом в комнатке девочки-проститутки. Но основной «маршрут» фабулы, главное поле смыслов все-таки очерчены двумя смертями.

После фестиваля Юрий Богомолов написал в «Московских новостях»: основные фильмы конкурсной программы как на подбор все о смерти — и те, что отмечены жюри, и те, что понравились критике, и те, что обратили на себя внимание зрителей. Так и есть, хотя специального подбора, разумеется, не было. Свидетельствую

«Мальчики Витман»
(Witman fiuk)
По одноименной повести Гёзы Чата
Автор сценария и режиссер **Янош Сас**
Оператор **Тибор Матэ**
Художник **Йожеф Ромвари**
Музыка **Д.Верди, Ф.Шуберта, И.С.Баха**
В ролях: **Мая Моргенштерн, Лайош Ковач, Альпар Фогараши, Сабольч Гергеи, Доминика Осталовская, Петер Андораи, Юли Шандор**
Budapest Filmstudio, 47eme Parallele, MTM Communications, Studio Filmowe Zebra, Hungarian Television, MAFILM RT
Венгрия — Франция — Германия — Польша
1997

это со всей достоверностью, потому что входила в отборочную комиссию. Тень смерти действительно покрыла мировое кино — и не только его авторскую часть, что понятно и без особых интеллектуальных усилий, но и поток: жанр, коммерцию, конвейер. Это-то удивительнее всего. Однако же здесь не о мейнстриме речь. Факт есть факт. Два самых значительных фильма фестиваля, самых авторских, содержащих глубокую экзистенциальную рефлексию, предстали, каждый по-своему, визуальной концентрацией эсхатологии. Оба — о чудо! — отмечены премиями жюри: «Мать и сын» Александра Сокурова и «Мальчики Витман» Яноша Саса.

Смерть г-на Витмана привела в тревожное замешательство его сыновей — четырнадцатилетнего Яноша и двенадцатилетнего Эрнё. Отца они любили. Он обеспечивал надежность и защищенность их существования. А что такое смерть, им понять не по силам. В сцене похорон оператор Тибор Матэ снимает первый странный крупный план братьев: не горе, не тревожная растерянность, не, в конце концов, обида за себя, покинутых (довольно известная детская реакция на уход близких), но угрюмая сосредоточенность, мрачная пытливость, тревожный поиск ответа на наиважнейший вопрос: что это? Как понимать, что отец умер и его перенесли из дома сюда, на это тихое кладбище, и теперь он лежит под запорошенным снегом холмиком земли?

В отличие от сокуровского фильма, где долгое скорбное прощание двух близких людей вписано — не без идеи противопоставления — в торжественную картину пресуществления, преложения земной юдоли в вечную жизнь, в венгерской ленте вера в мир иной начисто отсутствует как у персонажей, так и у авторов. Обитатели маленького трансильванского городка обретаются в полностью секуляризованном мире, а экзистенциализм Яноша Саса весьма приближен к пострелигиозному миропониманию современного европейца (его предыдущий фильм «Войцек» выявил это с огромной драматической силой). Что, оговорим для большей ясности, не следует квалифицировать как «качественную» характеристику вещи, но как направление ее смыслов. Та же оговорка уместна и при размышлениях о фильме «Мать и сын».

Итак, маленькие Витманы почувствовали, что отец исчез, оставив их на самовлюбленную красавицу мать и серенькую мышку-служанку. Траур г-жи Витман длился не больше, чем траур другой легендарной вдовы — матери известного датского престолонаследника: сразу после похорон она стала хлопотать о том, чтобы ее тайный друг, некто Эндре Талай, стал законным отчимом Яноша и Эрнё. Но Яношу и Эрнё Талай не подходит. Они хотят, чтобы мать любила только их. Ее же все в них раздражает. Их угрюмая замкнутость, их упрямое сопротивление ее матримониальным намерениям, даже тайная крепость их союза. Скорее всего сыновья вообще были только вынужденной подробностью жизни этой роскошной женщины, которую знаменитая Мая Моргенштерн ухитряется играть без малейшего намека на морализаторство. Мальчиков готова душевно приютить служанка. Но она такая тихая, такая пришибленная вечной готовностью к услужению, такая, наконец, невзрачная, что дети Витманов презрели ее участие.

Неожиданно в сумрачную повесть о детях-убийцах, разыгрывающуюся в по-кафкиански замкнутом, лабиринтоподобном городке, вступает тема красоты. Янош случайно встречает на улице белокурую Ирен, и как будто солнце засияло в его вечно ночном мире. В дом, где трудится его новая знакомая (и где у дверей горит красный фонарь), Янош приводит брата. Оба не имеют понятия о том, чем здесь занята прекрасная блондинка. Запросы плоти им еще так же невнятны, как и суть смерти.

Дебютный фильм Яноша Саса, черно-белый «Войцек» (1994, по драме Георга Бюхнера), помимо пронзительной содержательности удивил не просто чувством стиля, но редкой для начинающего кинематографиста органикой художественного единства. «Мальчики Витман» предъявляют эти режиссерские свойства с не меньшей определенностью. Новый фильм — тоже экранизация и тоже вольная, являющаяся результатом активнейшего

соавторства постановщика (он же сценарист фильма) с мало известным невенгерскому читателю литератором Гёзой Чатом, к слову сказать, старшим современником Франца Кафки. Действие фильма, как и повести Чата, происходит накануне первой мировой войны. Не берусь судить, как это выглядит в книге, но киновариант этой прозы тонко датирован приметами позднего австро-венгерского «сецессиона». В сценографии интерьеров, в исключительных по своей выразительности натурных мотивах, в способе светоподачи, в цветовом решении — с его соскальзыванием в монохромию — легко опознаются контуры центральноевропейского модерна, синонимом которого еще совсем недавно было слово «декаданс», что по-русски означает «упадок». «Мальчики Витман» — фильм об упадке, воплощенный языком, стилизованным под художественную речь эпохи, которую сформировало это состояние.

Скорее всего сочинения Гёзы Чата не стоит сравнивать с творениями Габриеле Д'Аннунцио, и Янош Сас наверняка не Лукино Висконти. Сам он в качестве своих патронов в кинематографе называет Бергмана и Тарковского, художественных антиподов постановщика «Невинного». Однако культ красоты, любование ею, с одной стороны, отношение к ней как к первоимпульсу драмы — с другой, многое значат и в содержании его картины, и в ее поэтике.

...Маленьким Витманам не дается понимание того, что отсутствие отца — это исчезновение навсегда. В них просыпается языческое предубеждение, что такое превращение может осуществить некая реальная сила или дух, обитающий во вполне конкретном теле. Смерть для них приняла образ кладбищенской совы.

Их воображение наделило ни в чем не повинное животное магической властью. Чтобы умаслить эту силу, они организуют жертвоприношения ей, надеясь таким образом откупить жизнь отца. Добывая для совы мышей и прочую мелкую живность, они упражняются в убийстве и тем самым, не проникнув в суть смерти, постепенно «приручают» ее, вводят ее в свой обиход, банализируют, если воспользоваться словом Ханны Арет. Той же дорогой им приходит мысль принести жертву своей невозможной любви к Ирен, подарив ей самое красивое украшение матери. Поскольку мать добровольно с драгоценностью не захотела расстаться, то в жертву принесена и ее жизнь. Невинная небесная любовь завоевывается самим тяжким из всех грехов. С той существенной оговоркой, что в мире, в котором обитают юные Витманы, понятие греха либо формализовано и тем самым выхолощено, либо отменено за ненадобностью. Добро и зло то ли перестали составлять категорическую антиномию и перешли к мирному сосуществованию, то ли вовсе срослись в коварном единстве. Редкостная концентрация отчаяния — свидетельство того, что Янош Сас стенает о нашем времени, а не о тех далеких годах, когда всеобщая предуготованность к насилию разрешилась первой мировой бойней.

О том, что его страхи обоснованы, свидетельствует апокалиптическая волна европейских фильмов. «Занятные игры» Михаэля Ханеке, «Конец насилия» Вима Вендерса, «Ненависть» и «Убийца(ы)» Матье Кассовица тоже сигнализируют исчезновение этой основополагающей демаркации. Не о том же наши «Брат» Балабанова и «Приятель покойника» Криштофовича?

Надо признать, однако, что ни в одном из названных фильмов нет ничего равного тому божественному пуанту, что замыкает венгерскую ленту: убита мать, украдена и подарена проститутке ее брошь, под шум борделя — обрывки музыки, клочки разговоров, взвизги барышен и хохотки клиентов — камера укрупняет лица (лики) агнцев, невинных злодеев, почивающих сном праведников после того, как совершили страшное преступление.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Космические тараканы и земные артисты

Американская киноиндустрия, кажется, полностью переориентировалась на вкусы тинэйджеров, проводящих все свободное время за компьютерными играми и прочими виртуальными «безобразиями». Голливуд, надо заметить, вновь с честью ответил на вызов времени. Кинобоевики с использованием новейших технических чудес быстро заставили подростков оторваться от видеоигр и устремиться в мультиплексы. Это естественно, ведь никакой компьютер, никакой видеомагнитофон не в состоянии заменить живой контакт с живыми, а не мертворожденными изображениями. Юрские динозавры, вулканическая лава, космические тараканы на кинопленке впечатляют не только тинэйджеров, но и тинэйджеровских пап, мам, прочих родственников, далеко не юного возраста.

Вообще-то у пап-мам особого выбора нет. Добропорядочное «папино кино» практически вытеснено вышеупомянутыми чудищами и катаклизмами, эффектно смотрящимися на широких экранах с фантастической звуковоспроизводящей аппаратурой. И несут папаши заработанные деньги в кассу. И надеются, что акулы кинобизнеса все же сотворят что-то для немолодых людей.

Иногда оказывается, что надежды питают не только юношей.

Создателей «Комнаты Марвина» счесть акулами кинобизнеса, пожалуй, нельзя, но сотворили они именно «папино кино».

Взяли за основу популярную пьесу и попросили ее автора Скотта Макферсона написать сценарий. Пригласили не просто хороших — выдающихся артистов и поставили волнительную мелодраму про то, что нет в человеческой жизни ничего главнее семьи.

Понятно, что идея эта не нова. Известны классические семейные саги 30-х годов. Любим и почитаем «Крестный отец». Да и эпоха рейгановского консерватизма 70 — 80-х породила немало крупных фильмов, утверждающих примат семейных ценностей.

Классические образцы, однако, стали таковыми не только и не столько потому, что проповедовали святость семейных уз. В конце концов не так важно, что именно ты проповедуешь. Важен талант. Или — его отсутствие.

«Комната Марвина»
(Marvin's Room)
По одноименной пьесе
Скотта Макферсона
Автор сценария **Скотт Макферсон**
Режиссер **Джерри Закс**
Оператор **Петр Собоциньский**
Художник **Питер Рогнес**
Композитор **Рэйчел Портер**
В ролях: **Мэрил Стрип, Дайана Китон, Леонардо Ди Каприо, Роберт Де Ниро**
Miramax Film Corp.,
A Scott Rudin / Tribeca Production
США
1996

В случае с «Комнатой Марвина» о таланте говорить не приходится.

«Как это не приходится!» — возмутитесь вы, прочтя список исполнителей, появляющихся в картине. Мэрил Стрип, Дайана Китон, Леонардо Ди Каприо, Роберт Де Ниро, наконец!

Ну да, все они играют в этом фильме. Более того, за исключением Де Ниро, снявшегося в эпизоде, все эти артисты появляются в таких ролях, которые дают нам возможность получить удовольствие от их игры.

Мэрил Стрип мы, пожалуй, прежде и не видели в облике стервы: этакая стареющая эгоистичная дамочка, всецело поглощенная своими романами, не умеющая найти общий язык со странным взрослым сыном и испытывающая лишь раздражение и злость, когда давно позабытая сестра осмеливается вдруг напомнить о себе и больном отце. Выдающуюся (быть может, самую выдающуюся) актрису современной Америки мы привыкли видеть в ролях незаурядных женщин, переживающих на наших глазах высочайшее счастье или глубочайшую трагедию своей жизни. Здесь же — неряшливая нервная тетка, с вечной сигаретой, невероятной прической и угловатыми движениями... Когда в финале и это существо осознает, что семья незыблема и необходимо принести ей в жертву собственную беззаботность, покой и волю, — что еще нужно для успеха художественного предприятия?..

Дайана Китон в роли доброй души Бесси — прямая противоположность Мэрил Стрип, типичная героиня мелодрамы. Славная, безотказная, саму жизнь свою положившая на семейный алтарь, она и внешне выглядит, как милая тетушка, у которой для каждого племянника припасен гостинец в складках платья.

Именно с ней находит общий язык юный Хэнк, сын беспутной сестрицы Ли. Наверное, роль этого юноши не самая выдающаяся в блистательной творческой биографии Леонардо Ди Каприо, но необыкновенная психофизическая подвижность, очаровательная экзальтированность современного Ромео пришлись здесь как нельзя более к месту.

Так что же заставляет счесть неудачным фильм, в котором играют — и играют хорошо — такие прекрасные артисты?

Говоря коротко — отсутствие режиссуры. И — кино.

Нет, разумеется, в профессиональном смысле все в порядке — Америка все-таки. Актерский ансамбль наличествует, взаимоотношения персонажей понятны. Характеры развиваются. Однако кинематографический эквивалент театральной пьесе, увы, не найден.

Мы понимаем, что актеры хороши, но смотреть то, что они разыгрывают, в общем, неинтересно. И вовсе не потому, что финал заранее известен. Дело в том, что постановщик Джерри Закс, видимо, не владеет искусством ритмического строения кинофильма. Создается ощущение, что ему лично рассказываемая история не очень интересна. Он грамотно склеивает эпизоды, квалифицированно расставляет актеров на площадке (никто никого не перекрывает, все видны), не мешает корифеям демонстрировать свои таланты...

Но ни одного собственно режиссерского выразительного приема вспомнить как-то не удается.

Впрочем, сегодняшнее состояние кинодела позволяет обходиться и без таковых. В блокбастерах, с которых начались сии заметки, мастерство режиссуры ценится меньше, чем умение тех, кого раньше именовали комбинаторами. (При всей изобретательности, «Вулкан» и «Люди в черном» не идут в сравнение с «Аэропортом» и «Челюстями»), а в «папином кино» («Комната Марвина») способность делать фильм представляется менее существенной, чем способность хорошо играть.

И — ничего.

Блокбастеры собирают свои сотни миллионов долларов, а «Комнату Марвина» показывают в «Панораме» на Берлинале, а потом берут в конкурс Московского кинофестиваля и выдают Главный приз.

Так что родители тинэйджеров могут испытывать чувство глубокого удовлетворения. Если их детям подарили что-то вроде компьютерных игр, только похудожественнее, — их самих осчастливили трогательной и высокоморальной мелодрамой.

Что-то, правда, мешает полноте счастья. Наверное, это возрастное. Не могут ведь солидные люди радоваться, подобно детям...

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Принесите мне голову Уэса Крейвена!

«Крик» Уэса Крейвена снят по проверенным рецептам «постмодернизма для масс» — черный юмор, нарочитое обнажение интертекстуальных связей, жанровая «окрошка». Все это выглядит уместным в истории о таинственном убийце, терроризирующем школьников — поклонников фильмов ужасов, или, если угодно — в истории об убийце-школьнике — поклоннике фильмов ужасов, терроризирующем своих одноклассников. Вполне натуралистичный ужастик длится что-то полчаса, чтобы ближе к концу превратиться в черную комедию. Добавим к этому еще и прекрасный саундтрек с набором верных (и классических) хитов: от Ника Кейва и Джули Круз до Моби. Итог — прекрасная касса и хороший прием со стороны зрителей-интеллектуалов. Хорроры о подростках снова в моде: Крейвен работает над продолжением, а Терри Хьюз и Рон Мильбауэр снимают «Тринадцать» для «Юниверсал» — триллер про подростков, которые обожают пугать друг друга до смерти.

Одним словом, взяв пример с «От заката до рассвета» (триллер, превращающийся в хоррор), Крейвен снял «хоррор, превращающийся в комедию» — и победил. Впрочем, отход от жанра чистого ужастика, продемонстрированный создателем Фредди Крюгера, может удивить только при первом взгляде; как известно, вскоре после завершения похождений Фредди («Фредди мертв: последний кошмар», 1991) Уэс Крейвен снял фильм «Новый кошмар Уэса Крейвена» (1994), где рассказал о том, как созданный его воображением монстр является в реальный мир, материализовавшись благодаря многочисленным фильмам. Крейвен и члены съемочной группы «Кошмара на улице Вязов» играли в фильме самих себя, продемонстрировав редкий для массового кино пример игры с условностью искусства. В результате критика назвала фильм первым ужастиком, посвященным влиянию, которое фильмы ужасов оказывают на жизнь их зрителей и самих создателей.

Нетрудно видеть, что ту же тему Крейвен развивает и в «Крике» (причем тоже появляется на экране — в микроскопическом эпизоде, зато облаченный в свитер Фредди). На этот раз речь идет не о киношниках, а о зрителях: собственно, все герои фильма являются фанатами хорроров. И потому он открывается викториной («Как зовут героя фильма «Пятница, 13-е»?» и т.д.), а завершается во время просмотра «Хэллоуина». Одного из главных героев зовут Билли Лумис — не то в честь персонажа «Хэллоуинов», не то в честь героя «Психоза» (имя которого как раз и носит доктор из «Хэллоуина»). Персонажи вольно и невольно цитируют классику жанра: это те же «Психоз» и «Хэллоуин», а также «Молчание ягнят», «Изгоняющий дьявола» и, конечно, «Кошмар на улице Вязов» (в первой же сцене героиня Дрю Бэрримор говорит: «Хорош только первый «Кошмар...». Все остальные — туфта». Это тоже шутка «для своих», помнящих, что Крейвен был режиссером только первого фильма). Список цитат, составлен-

«Крик» *(Scream)*
Автор сценария **Кевин Уильямсон**
Режиссер **Уэс Крейвен**
Операторы **Марк Ирвин, Питер Деминг**
Художник **Дэвид Лубин**
Композитор **Марко Белтрами**
В ролях: **Дэвид Аркетт, Нев Кэмпбелл, Кортни Кокс, Дрю Бэрримор, Роуз Макгоун и другие**
Miramax Film Corp., Woods Entertainment
США
1996

ный одним из поклонников фильма, включает более полусотни ссылок, среди которых не только очевидные для каждого «явные цитаты» (убийца, стреляя в очередную жертву: «Иногда все мы сходим с ума». Энтони Перкинс. «Психоз»), но и изыски: Кейси (Дрю Бэрримор) жарит поп-корн в начале фильма так же, как героиня «Хэллоуина». Список, с очевидностью, неполон — так, мне во время просмотра больше всего понравилась киноцитата, не отмеченная в списке: ближе к финалу на крыльце дома герои тычут друг в друга пальцами, крича: «Это он! Это он!» — что выглядит как пародия на любимую Джоном Ву и Квентином Тарантино мизансцену, когда все сразу наставляют друг на друга пистолеты.

Почему же эта кровавая история столь смешна? Может быть, смех рождается из того, что Крейвен смело нарушает условности жанра: школьники не боятся монстра, а сами, напялив маски, начинают пугать друг друга и, узнав о том, что директору вспороли живот, убегают с веселой вечеринки, чтобы своими глазами увидеть свежий труп. Одним словом, герои ведут себя не по правилам — и Крейвен знает почему. Дело в том, что они не верят в собственную и чужую смерть, считая все происходящее еще одним фильмом, от которого можно получить удовольствие.

— Но это же жизнь! — восклицает героиня.

— Нет, — отвечает ей герой, — это все фильм. Ты просто никак не определишь для себя жанр.

— Ну, — отвечает та, — я бы предпочла что-нибудь с Мэг Рэйан или хорошую порнушку[1].

Из подобного сюжета мог бы родиться очередной синефильски-стёбный фильм, что-то среднее между Тарантино и Юфитом. С другой стороны, могло получиться морализаторское полотно об ответственности художника и растлевающем влиянии масскульта. Крейвену удалось избежать и того и другого: несмотря на игры с условностью жанра, фильм остается одним из самых крепких ужастиков последних лет, а вопрос о моральной ответственности решается лихим афоризмом: «Неправда, что хорроры создают психопатов. Они только делают их более творческими».

Впрочем, если что и можно поставить в упрек фильму — так это недостаточную проработанность данной темы (как и вообще некоторую поверхностность). Дело в том, что выше процитированный довод, приведенный Крейвеном (точнее, как раз психопатом-убийцей), достаточно типичен и касается не только кино или искусства вообще. Невольно на ум приходит другой вопрос, обсуждающийся вот уже тридцать лет: способен ли ЛСД свести человека с ума? Как известно, случаи сумасшествия среди пользователей и поклонников «кислоты» отмечались (кто-то выбросился из окна, кто-то бросился под машину и т.д.), но сторонники использования психоделиков в целях личного самосовершенствования отмечают, что все сошедшие с ума были и без того больными — просто раньше это не проявлялось. Иными словами, «кислота не сводит людей с ума, она делает их сумасшествие более творческим».

Разумеется, в обоих случаях невозможен научно обоснованный ответ, поскольку поставить контрольный эксперимент не представляется возможным. Тем не менее данная аналогия еще раз может заставить обратить внимание на подозрительное сходство искусства и галлюциногенов, проявляющееся не только в возникающей от того и другого зависимости и способности создавать иные миры, но и в потенциальной опасности обоих. Японская премьера фильма была отложена по причине всколыхнувшего всю страну случая: подросток убил нескольких своих сверстников, вдохновляясь — так решил суд — американскими фильмами ужасов, хранившимися у него дома в огромном количестве. Разумеется, в конце концов «Крик» увидели и в Стране Восходящего Солнца, однако интересно, смеялись ли родные жертв малолетнего киномана во время сеанса?

---

[1] Одна из шуток, впрочем, имеет продолжение за пределами фильма. Героиня Роуз Макгоун, Татум, смеясь, просит своего убийцу: «Дорогой монстр, не убивай меня, я хочу появиться в сиквеле». Видимо, в память о ней продолжение «Крика» называется лаконично: «Крик. Сиквел».

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Как мертвому автору делать живое кино?

Дискуссии о постмодернизме стали в последнее время разговорами о погоде — замыленным общим местом. А между тем мейнстрим благополучно, без отрыжки переварил деконструкцию своих деконструкторов, оттиражировав жанровые этикетки типа «постмодернистская комедия» или, скажем, «Яппи в опасности». Это при том, что вроде бы — по определению — целью постмодерного дискурса является разрушение, деконструкция жанра.

Однако на практике снова — как в истории с птицей Феникс — появляется возможность найти на, казалось бы, полностью истощенной сюжетной ниве нечто годящееся для связного, последовательного рассказа — то бишь нарративности — и рассказывать истории. С той лишь поправкой, что нарративность эта стала как бы принудительной — «лирическая легкость» исчезла, обнажились проглядывающие сквозь фактуры несущие узлы (ре)конструкции.

Сказанное, конечно, касается прежде всего Тарантино и его, уже можно сказать, школы.

Для примера очень годится фильм Гэри Фледера «Что делать мертвецу в Денвере», безусловно выдержанный в «тарантиновском наклонении», что означает прежде всего увлеченное перекапывание и переосмысление источников pulp-беллетристики.

«Что делать мертвецу в Денвере»
(Things to Do in Denver When You're Dead)
Автор сценария **Скотт Розенберг**
Режиссер **Гэри Фледер**
Оператор **Эллиот Дэвис**
Художники **Бертон Ренчер, Нелсон Коутс**
Композитор **Майкл Конвертино**
В ролях: **Энди Гарсиа, Кристофер Уокен, Гэбриел Анвар, Кристофер Ллойд, Уильям Форсайт, Трит Уильямс, Стив Бушеми**
Woods Entertainment, Miramax International
США
1995

Как и в тарантиновских фильмах, в «Что делать...» деконструкция осуществляется скрещиванием парадигмы палп-романов 40-х годов (Чандлер, Хэммет) с пост-поп-идиомой 60-х годов. Тарантино так описывает этот процесс критику Film Comment Гевину Смиту: «Для начала вы берете все эти жанровые персонажи в их жанровых ситуациях, как вы их видели в кино, и потом внезапно заставляете их вести себя по правилам реальной жизни...» Теоретически в результате должно получиться свежее произведение искусства, из которого исчезают клишированные картонные персонажи палпа, взаимодействующие исключительно по окостеневшим формулам жанра, и в котором преодолевается изначальный «кичизм» оригинала.

И надо сказать, что и у Тарантино, и у Фледера эта формула срабатывает.

Именно поэтому «скрепленный скотчем» ходульный сюжет, несмотря на его причудливые (нарочито искусственные, но подаваемые как естественные) извивы, вполне приемлем даже с точки зрения неискушенного зрителя. При всех этих непонятных для непосвященных «реконструкциях после деконструкции». И вся эта мало оправданная история воспринимается как кусок непредсказуемой и сложной современной жизни, как, извините, реализм.

...Пытающийся покончить с прошлым денверский гангстер Джимми Святой (лучшая из последних ролей Энди Гарсиа) открывает фирму «Посмертный совет» (смертельно больные родители записывают разнообразные советы на видео, и дети после смерти родителей просматривают кассеты в поисках ответа на свои вопросы). Однако сменивший его криминальный босс — могущественный, но в данный момент прикованный к инвалидной коляске Человек с планом (Кристофер Уокен) — вынуждает своего «завязавшего» дружка «слегка пугнуть парня», отбившего невесту у его сына, дегенерата и педофила. Операция проходит не совсем так, как планировалась, и парня случайно убивают. Все это происходит на улицах Денвера, города, стоящего на фоне Скалистых гор и являющего собой эклектичную смесь провинциальной и постмодернистской архитектуры (следствие нефтяного бума). И таким образом становящегося очень подходящей декорацией.

Ясно, что словосочетание «посмертный совет» является хорошей метафорой для постмодерна: советующие молодежи мертвецы из могилы — это ли не мощный символ остановки кодирования новых языков! Помимо того, «посмертным советом» можно назвать и всю структуру «принудительной нарративности», инициированной Тарантино и в данном случае убедительно развиваемой сценаристом Скоттом Розенбергом и режиссером Гэри Фледером.

Вместе с тем своеобразное звучание фильма возникает и от несколько иного отношения к базовым ценностям, отличающегося от канонического постмодерного. Это скорее экзистенциальный этюд о смерти (что, в свою очередь, есть модернистская, а не постмодерная сфера), нежели абсолютно холодный постмодерный пастиш, каковыми все-таки в значительной степени являются опусы Тарантино с его «несерьезным» отношением к смерти как к декоративному стилистическому элементу.

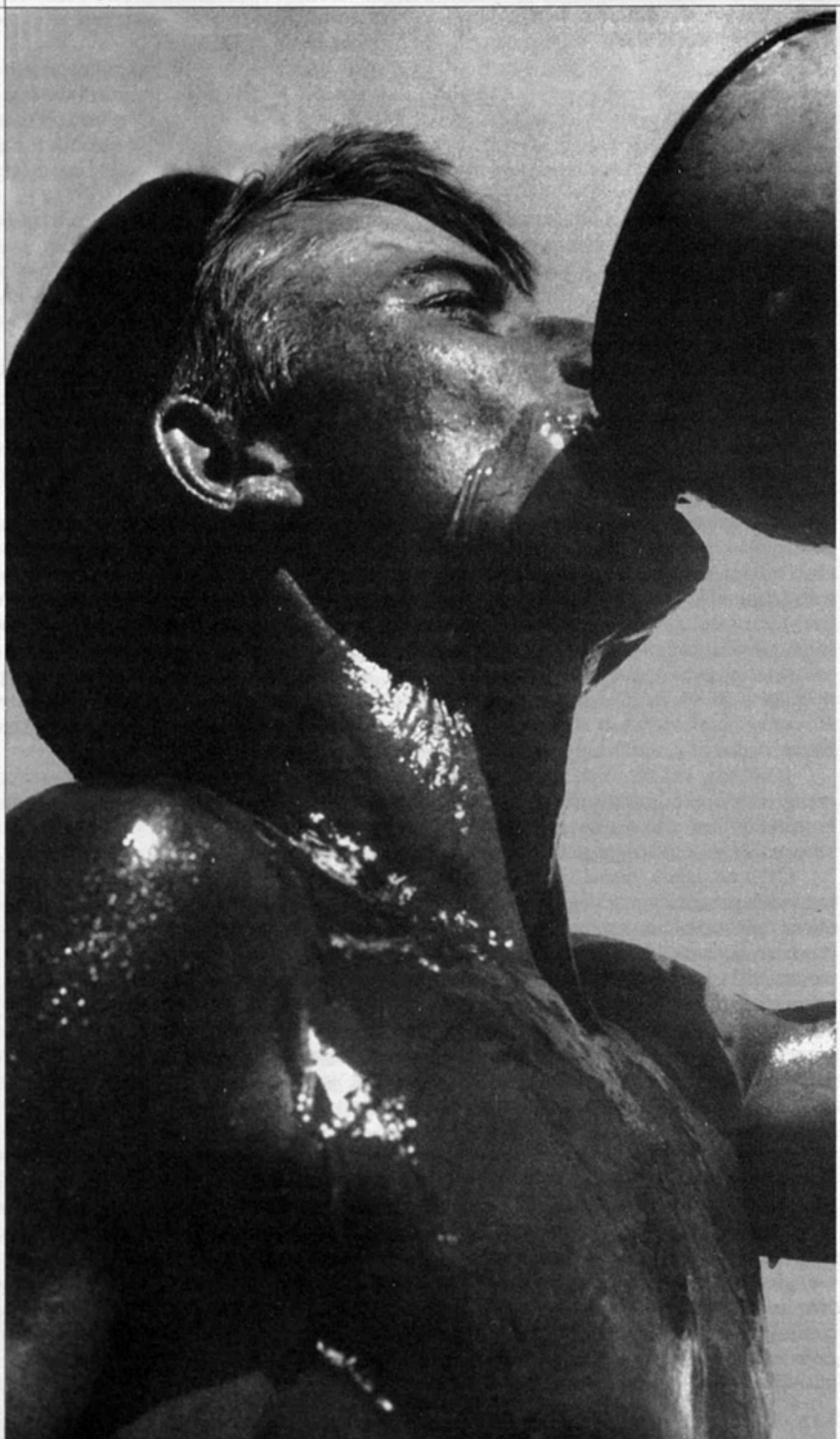
Фильм Фледера выводит из этого ряда еще одно обстоятельство. Я имею в виду не только экспрессивную игру актеров, выбранных «против типажа» (against typecast) — особенно это касается Кристофера Ллойда и Трита Уильямса в ролях гангстеров, — что является одним из пунктов «доктрины Тарантино», но и гибкость актерского рисунка, сочетание жесткости с «гуманностью», наивностью и сентиментальностью. Чего у Тарантино не встретишь и что виртуозно демонстрирует здесь Энди Гарсиа. Кстати, надо сказать, что само присутствие кубинца-экспатрианта Гарсиа в картине обеспечивает ей целый пласт добавочных значений. Гарсиа успел сняться и у Копполы — в последнем сиквеле «Крестного отца». А ведь это именно Коппола впервые представил гангстеров морально амбивалентными: «Да, кровищи пускают реки... зато какие они в семье, какой полнокровной они живут жизнью...» — сквозная тема его саги. Да и вообще: «Шекспировские страсти возможны в современности только в среде гангстеров». Но Коппола был все-таки — и теперь это ясно видно — достаточно традиционным голливудцем, подреставрировавшим треснувший в то время (под напором контркультуры) фасад. Теперь его фильмы сами стали объектом постмодерного дискурса. Так что «теплый и человечный» гангстер Энди Гарсиа также является удачной самоцитатой в кинотексте «Денвера».

В общем, как ни гонят нарративность в дверь, она упорно возвращается в окно, даже становится «принудительной». Поэтому известное изречение Годара времен модернизма по поводу того, что фильм должен иметь начало, середину и конец, но не обязательно в этом порядке, сейчас вроде бы становится менее актуальным.

Судя по всему, после многочисленных разборок и отмен драматургия начинает все-таки выстраиваться в привычной последовательности, и у «немейнстримовских фильмов» снова появились начало, середина и конец. Опустошенные герои цепляются за внешнюю скорлупу событий. Или, если хотите, the look — самих событий как бы и не существует, но сверкающая (как целлулоид кинопленки) их оболочка начинает служить несущей конструкцией. Причем как жизни, так и искусства. Что, кстати, делает фильмы Тарантино и тарантинистов культовыми (читай: популярными у молодежи). Для поколения, изначально лишенного иллюзий, тотальная абсурдность мира совершенно очевидна. А раз так — требуются хотя бы элементарные правила поведения, чтобы не сталкиваться лбами в темноте и хаосе современности, и функцию ориентиров вполне способны выполнять внешне упорядоченные повествовательные структуры.

...Давно я не встречал такого разброса оценок у уважаемой команды критиков — от полного восторга до абсолютного неприятия фильма. Дело доходит до смешного. Одну и ту же работу Трита Уильямса Кен Такер (Entertainment Weekly) уничтожает: «Он, должно быть, думает, что роль этого придурка возродит его карьеру?», а Майк Кларк (USA Today) называет лучшей ролью за всю карьеру. Работу Энди Гарсиа тоже квалифицируют то как «воплощение полного идиотизма», то опять-таки как одну из лучших его ролей. Впрочем, этот раскол заложен в самой концепции постмодерна, разделившей лагерь критиков на носителей «цельного неотрефлексированного вкуса» и тех, кто в состоянии дистанцироваться от него, воспринимать фильм как комбинацию текстов: не по принципу «нравится — не нравится», а по принципу «интересным может быть все».

К О М М Е Н Т А Р И И



«Жажда».
Фото Якова Халипа

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

Посредники и заложники

Итак, умер Булат Окуджава...

Поистине — итак. Итог. В первый же день после его смерти несколько человек сказали мне: «Закончилась эпоха», и я, согласившись с ними, повторил это в некрологической заметке. Но что подобное, собственно, значит?

Не возводя аналогию в сан прямого сопоставления (смысл оговорки сейчас поясню), вспомним: Белинский сказал о конце пушкинского периода русской литературы еще при жизни Пушкина, и, возможно, не одна незлобивость гения стала причиной того, что он, кажется, не рассердился. Даже хотел зазвать молодого нахала в «Современник». Период действительно кончился — или кончался: гармония, как не только пушкинский эстетический феномен, но как самосознание общества, атаковалась, опровергалась даже пушкинскими друзьями — аналитиком Баратынским, ипохондриком Вяземским. И если Дельвиг сиял — отчасти и отраженным светом — от счастья быть спутником «солнца русской поэзии», то Языков, вслух возглашая стихотворные здравицы, втихую язвил и дерзил...

Эпохи кончаются, чтобы остаться. Покончить с эпохой, с ее культурой мы способны только в себе самих и, бывает, спешим это делать не только от ненависти.

Отвратительна свистопляска, сразу начавшаяся после смерти Окуджавы. Как водится, зачастили: «гениальный», «великий», начав уже по масштабу сравнивать с Пушкиным (вот он, смысл моей оговорки) и полагая, что, отняв у истории право оценки, льстят поэту. На деле, конечно, льстя себе самим, прикасающимся к величию хотя бы в роли оценщиков. Вспомнилось, как Н.Я.Мандельштам, когда вокруг ее мужа, наконец разрешенного, истерически заскакали вмиг объявившиеся фанаты, как бы им в пику горько сказала: нет, мол, Ося не великий поэт. Это она-то, знавшая цену ему, но и хвалам — дозволенным и безнаказанным.

Раньше случалось, что власть, облегченно вздохнув над гробом художника, для нее неудобного, начинала его прощать и присваивать, так как в смерти, лишенный возможности выкинуть непредсказуемое, он не опасен. Сейчас эту роль перехватила публика; Окуджава, верно, удивился бы, сколько у него объявилось друзей — не меньше, чем участников взятия Зимнего или державшихся с Лениным за одно бревно. И, кто знает, возможно, спросил бы, где ж они были, когда, безмерно и больно оскорбляя его, даровитый артист хулигански растаптывал его пластинку, бездарный критик писал, что из Окуджавы уже песок сыплется, а заслуженный диссидент (и бывший дружок, разошедшийся с ним политически) честил его «престарелым гитаристом» и «потомком тифлисских

лавочников». В полном согласии с беспределом дикого рынка началась *приватизация* славы поэта — вплоть до того, что его втянули в какие-то строительные разборки на им воспетом Арбате: дескать, как же можно строить (или там рушить? — не помню и не хочется помнить), когда из этих вот окон юный Булат... И т.д., и т.п.

То, что Окуджаве удалось отстоять при жизни — независимость (от властей, но и от публики, от собственной популярности у нее — я, пожалуй, не знал никого еще, кто, получив всенародную славу и мировую известность, так мало менялся в сравнении с теми годами, когда о нем не было слуху), — как раз норовят оттягать.

Роль художника в обществе промежуточна — она ни там ни сям, отчего ее нередкое одиночество — не романтическая поза, а накладные расходы призвания. Василий Осипович Ключевский сказал, что интеллигенция — посредница между народом и человечеством; то же, думаю, можно сказать об искусстве и даже с большей уверенностью, ибо оно — характернейшее проявление деятельности интеллигенции (с трудом избегаю соблазна сказать: наивысшее). Посредничество между человеком и Богом (Вселенной, жизнью, природой — у всякого свой синоним). Меж человеком и человеком. Даже между людьми и властью — отчего бы и нет, если не одни классицисты, утопически полагавшие, будто могут свой разум перекачать в монарха, но и трезвейший Пушкин сетовал, что к престолу приближены лишь рабы и льстецы, а поэт принужден молчать.

Главное, чтоб независимость поверялась ответственностью... Скучное слово? Вот вам еще скучней: сознанием долга.

Что происходит сегодня? Кто и каким манером торопит энтропию культуры? Ну, касательно «кто», все, кого ни спроси, скажут о телевидении — может, и потому, что нет ничего (буквально) нагляднее.

Согласиться легко, труднее осмыслить.

Порою мне кажется, что возникновение ТВ было уготовано не только прогрессом техники, но движением, происходящим внутри искусства. Всякого. В целом. Нормально — или по крайности неминуемо — то, что после Пушкина должен был появиться Блок, по чьему поводу Юрий Тынянов сказал, что, говоря о его поэзии, имеют в виду скорей *«человеческое лицо»*. И любят *«лицо*, а не *искусство»*. (После Блока явятся «хулиган» Есенин, Маяковский, публично любящий не Прекрасную Даму, а Л.Ю.Брик, Цветаева с ее невероятной распахнутостью — всюду «лицо», но пока еще не взамен «искусства».) Так же и в живописи закономерен путь к гениальным портретам-карикатурам Серова, где натура зависит от своеволия художника, — путь от Рокотова и Левицкого, где, по словам М.В.Алпатова, мастер еще прекрасно робеет пред нею, будучи отделен от заказчика социальной гранью (если он даже сам — дворянин). «Это сдерживало проявление в портрете непосредственного личного отношения художника к его модели».

Что было, то было. Больше, вероятно, не будет. Но насколько законно безудержное самоутверждение «лица» (теперь говорим: «имиджа») по отношению к искусству? До уровня — в словесности — известного Льва Рубинштейна (его эстетическая программа: «Для меня важен текст прозрачный — тот, через который я вижу физиономию автора... Для меня... имеет значение физическое присутствие автора, личное с ним знакомство»). До уровня — в визуальной сфере — известного Бренера, испакостившего полотно Малевича. (Впрочем, прочел, что «Малевич понял бы... и одобрил» Бренера, этого «нового культурного героя, несущего народам свет своего фаллоса». — См.: «Знамя», 1997, № 6. Логично с точки зрения той чудовищной логики, с какой Окуджава с того света одобряет перестройку Арбата.) Наконец — продолжаю — до уровня телевидения, где «лица» свободны, как никогда и нигде. Свободны от помянутых скучных понятий, что и обеспечивает ряд превращений лица. Не сказать, чтоб волшебных, но что любопытных — это уж точно так.

...В начале 90-х, в течение двух-трех лет, была у меня регулярная переписка с незнакомым, но прелестным, начитанным, умненьким мальчиком; писал он сперва из армии, потом из родного Кутаиси и звался Отаром Кушанашвили. Письма его, пылкие по-кавказски («При всякой погоде люблю Вас, на Вас равняюсь»), немножко смущали и интимностью подписи («Ваш Оська» или «Ваш

Отарчик»), но, повторюсь, были прелестны и внушали надежду на литературное будущее юного кутаисца. Я было начал даже испытывать в них необходимость — например, Оська-Отарчик, прочитав в московском журнале мою рецензию на книгу, вышедшую крохотным тиражом в провинции, ухитрился книгу добыть, после чего ласково укорил меня в завышенности оценки. Он был, пожалуй, не прав, но кто из пишущих не нуждается в столь неусыпном контролере?

Где доказательства, что мой корреспондент и его полный тезка, «культовая фигура поп-журналистики», — одна персона? И зачем что-то доказывать? В полном смысле: два разных человека. Но есть смысл призадуматься: такая — возможная — эволюция, она что же, сугубо индивидуальна? Или есть общий закон телекарьеры? Именно *теле*?

Есть, вероятно. Да даже наверняка: наглядность, наглядность! Так что с доверием отнесешься к высказыванию Валдиса Пельша: он, выпускник философского факультета, заявил, что телеведущему образование вовсе не нужно. Веришь тем паче, что сегодня он может воскликнуть, цитируя из «Ревизора»: «Жизнь течет в эмпи́реях»... Да, с ударением на «и», хотя, чай, учась в МГУ, не совершил бы этакой вольности: во взлелеявшей его философии есть «эмпири́зм». «Эмпи́ризма» — нету.

Говоря без иронии: что это? Изживание образованности? Интеллигентности? Даже профессионализма — в общепринятом смысле? Похоже, именно так. Голое «лицо», чье чело не наморщено никакими ненужными сведениями, есть образец для ТВ: скажем, главспец по музыкальным программам Иван Демидов, ничуть не смущаясь, дважды катастрофически проваливается в программе того же Пельша, не в силах «угадать мелодию». Короче: «Люди, которые не умеют писать, берут интервью у людей, которые не умеют говорить, для людей, которые не умеют читать».

«Ихний» Фрэнк Заппа говорил это об «ихних» же поп-журналистах (ненароком отрецензировав почти любую из сходок «Акул пера»), но не таков ли своеобразный критерий ТВ вообще? Ведь это на телевидении, а не в самом пошло-безграмотном из печатных изданий может быть сказано: «Пушкин всегда чувствовал конъюнктуру, любил славу и, живи он сейчас, стал бы поэтом-пе-
сенником» (Максим Василенко, дневное «Времечко». Сказано, чтобы, отметивши этой фразой пушкинскую годовщину, перейти к обстоятельно-пышным поздравлениям именинника Бари Алибасова).

Социологи, политологи, как и коллеги Пельша — философы, размышляют над феноменом «синдрома заложничества», над тем, что обнаружилось, например, во время рейда Басаева в Буденновск. Жертвы начинают себя чувствовать заодно с похитителями, проникаются пониманием, от которого шаг до сочувствия, — хотя новость ли это в нашей истории и психологии? Разве не то же испытывали советские люди к тоталитарной власти, чьи ресурсы злодейства были так велики, что если она не реализовывала их во всю страшную мощь, попросту — не убивала лично тебя, щадя до поры, то как ее было не полюбить?

Прекрасное и страшное изобретение, ТВ внесло в мир новую форму синдрома. Проклиная его, все отчетливей маразмирующее, мы гипнотически не отрываемся от экрана; да и те, кто вещает с него, — его заложники. Рабы его критериев, и вот на наших — опять же буквально — глазах идет пересортица, измельчание, пародирование.

Подчас — смешное. Вдруг слышишь с экрана, как, вознося поп-певицу Любу Успенскую, говорят: Мария Каллас эстрады. Или (что, может, пуще): Алибасов — Альфред Шнитке в своем разряде.

Даже по-своему трогательно: значит, помнят все-таки о *другом*, *том* искусстве, не прочь к нему присоединиться... Но и какая жестокая схема деградации. Не певиц и шоу-дельцов, Бог с ними совсем, они такие, какими хотят и какими способны быть, но — сознания. Которое уже язык не повернется назвать культурным.

Напоминаю: ТВ — только пример, наиболее броский в силу его специфики. Только образ «лица», окончательно и бесконечно отделившегося от «искусства». Образ посредника, ставшего своекорыстно самодостаточным, освободившегося от всякого чувства ответственности. Образ конца культуры — не одной из эпох, но культуры вообще. В принципе.

РАССУЖДЕНИЯ О...

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Жизнь с идиотом

Ранняя осень 1997-го. Внезапная смена караула в Министерстве культуры, отставка едва ли не самого «пожароустойчивого» министра в составе черномырдинского кабинета — Евгения Сидорова; создание телекомпании РТР-2 под заманчивым для каждого гуманитария названием «Культура» и назначение Михаила Швыдкого, бывшего сидоровского зама, на пост руководителя новой компании; вообще постоянные намеки власти на то, что пришло время уделять культуре больше внимания... За всем этим стоит явный (и, может статься, не совсем «культурный», а вовсе даже прагматический) расчет; совершенно очевидно, что власть, сознательно погасив в 1997-м напряжение общественного мнения, расфокусировав политическое пространство, измельчив прессу, намерена в 1998-м использовать «культуру» как дымовую завесу, заполнить ею образовавшиеся смысловые пустоты. Ни к чему хорошему это не приведет; но речь сейчас о другом — о том *фоне*, на котором разворачивается очередная культурная контрреволюция. Фоне прежде всего телевизионном (ибо из всех искусств для нас важнейшим...).

Уверен, не только мне бросается в глаза невероятный, неправдоподобный разрыв между уровнем *новостных* (они же аналитические) и *постановочных* программ практически на всех каналах. Как бы ни торчали уши политических заказчиков (Березовского — на ОРТ, Гусинского — на НТВ, Лужкова — на канале «ТВ Центр»), все равно: и Сергей Доренко с его субботним обозрением, и Евгений Киселев с его воскресным приложением, и даже куда менее даровитый Михаил Леонтьев с его ежевечерним комментарием «На самом деле» отрабатывают заказ вполне профессионально, порой даже изысканно. Клиент обслужен, зрители довольны, все идет своим чередом. Хотя и противно, зато технично. Но стоит включить телевизор в неурочный час, как сквозь цветную картинку сама собою начинает проступать отчетливая серость. Причем срабатывает своеобразный закон обратной зависимости: чем развлекательнее передача, тем она скучнее и беспомощнее. (Подчеркиваю: не с «высоколобой» точки зрения, а с точки зрения самого развлекательного жанра.)

То крикливо-неумелый (и настолько безличный, что невозможно запомнить его имя) ведущий зазывает вас на «Довгань-шоу» (РТР), аттракционы которого неудачно пародируют трюки памятного нашим детям французского цикла «Форд Баяр». То по REN TV и ОРТ следует очередной повтор «Белого попугая», сшитого на живую нитку из разрозненных номеров. То Юлий Гусман пытается дотянуть театрально-киношный капустник до уровня общенационального ток-шоу («Тема», ОРТ). Хуже всего в этом смысле дела обстоят на ТВ-6. Провинциальная команда юмористов, подобранная на свалке КВН, натужно, долго, однообразно, из недели в неделю разыгрывает одни и те же любительские сценки. Пошлость, которая неизбежно сопутствует развлекательному жанру, но

умелым сценаристом и режиссером вводится в рамки, смягчается, ограничивается, здесь разливается бурным потоком, смывающим все на своем пути.

Собственно, тотальная нехватка профессиональных телесценаристов, постановщиков, конферансье обнаружилась очень давно — как только завершился, внутренне исчерпав себя, романтический период «телегласности». То есть осенью 1991 года. Первым, кто это ясно осознал, был талантливый журналист и толковый менеджер Влад Листьев. (Именно талантливый, именно толковый; общее мнение назначило его на роль телегения позже — и только потому, что сравнивать было попросту не с кем.) Намеченная им стратегия должна была вернуть на ТВ зрелищность; но уже Листьев столкнулся с почти неразрешимой проблемой «кадров». Устав от ведомого им «Поля чудес», он начал искать себе замену — и безуспешно перепробовал (прямо в эфире) множество кандидатов. Если бы ему *случайно* не попался на глаза Леонид Якубович, программа просто погибла бы.

Но вот Листьева нет, а несчастный Якубович отдувается за всех — и на «Поле чудес», и в «Колесе истории»; уйди он — и «ВИД» потеряет вид на жительство в пределах ОРТ. Страшно узок круг этих людей, и страшно далеки они от народа — при том, что на вкусы народа, казалось бы, обречены ориентироваться. Новых запоминающихся шоу-лиц почти нет, разве что Александр Гуревич («Устами младенца», НТВ; «Сто к одному», «ТВ Центр») да Михаил Ширвиндт («Дог-шоу», REN TV и НТВ). Ну, если уж совсем наступить на горло собственной песне и подавить тошноту, подкатывающую к горлу при одном воспоминании об «Угадай мелодию», — Валдис Пельш. Маловато на 160-миллионную страну с необъятными телепросторами.

Только этим всеобщим бессилием можно объяснить невероятное, неправдоподобное долголетие старых (подчас еще советских) телеведущих: Эльдара Рязанова, Владимира Познера, Александра Маслякова, Юрия Сенкевича; только так можно оправдать присутствие в сетке вещания древних, обветшавших программ: КВН, «Клуб путешественников», «В мире животных», «Очевидное — невероятное». (А «ТВ Центр» и вовсе собирается гальванизировать комсомольское технологическое шоу «ЭВМ — Это Вы Можете» и приглашает вести старо-новую программу «Жизнь Замечательных Идей» прапрадедушку из журнала «Техника — молодежи» Василия Захарченко.) Не спрос рождает предложение, а отсутствие предложения рождает спрос. По существу, наше — насквозь рыночное — ТВ волей-неволей воспроизвело «товарно-денежную» ситуацию эпохи зрелого застоя: *дефицит*. Хочешь не хочешь, а купишь лежалый товар — другого-то нет.

Отчего же нет? — удивленно спрашивает нас НТВ и радостно предъявляет находку телесезона 1997 года — Николая Фоменко. Заявив о себе в ежедневном игровом шоу «Проще простого» на Московском канале, он в конце концов проник на НТВ и мгновенно заполонил эфир. В прайм-тайм идут его «Русские гвозди», в ранненочное (то есть «смотрибельное») время по выходным — «Империя страсти».

Лично меня от Фоменко воротит. Его демонстративная наглость, невероятная грубость, почти непристойное хамство легко уживаются с откровенной продажностью и готовностью извиваться под клиентом. Причем его главный клиент не только и не столько некое дотоле неизвестное предприятие, производящее водку «с огурчиком», сколько бесконечные бари алибасовы и юрии айзеншписы. Издеваясь в «Русских гвоздях» над текстами попсовых песен, подтрунивая над исполнителями, Фоменко на самом деле откровенно продвигает на рынок заказной товар; «размазанный» им клип лишь легче усваивается зрителем — как манная кашка, перетертая морковь или жидкое пюре. Заставляя участников «Империи страсти» обнажаться «до трусов», он ни на секунду не забывает о главной цели — внедрении в массовый обиход компьютеров фирмы-спонсора.

Повторяю: меня от Фоменко воротит. Но дело не во мне. Оставив в стороне эмоции, не могу не признать, что многое, слишком многое отличает его от большинства новоявленных телепошляков. Прежде всего он не бездарен. И умен. И оттого еще более отвратителен. Потому что тайное презрение — и к зрителю, и к участникам передачи, и к спонсору, и к заказчику — сквозит в каждом

его жесте, в каждом его слове. Не тонкая и подчас печальная издевка скептически веселого ведущего над глуповатыми участниками капитал-шоу «Поле чудес» (эта издевка запрограммирована еще Листьевым, разве трудно продолжить цитату: «Ах это поле, поле, поле чудес, поле чудес в стране дураков»?), а именно презрение шута к всесильному сюзерену. Я такой, потому что *вы* такие — вот цинический девиз Фоменко. Я пошляк, потому что *вы* пошляки. Я идиот, потому что *вы* способны воспринимать лишь идиота. Я заставляю вас заголяться потому, что *вы* хотите заголиться. Я хамлю вам, потому что *вы* жаждете, чтобы вам хамили. *Вы* — быдло, а я — всего лишь кривляющееся зеркало, преувеличенно отражающее ваш внутренний мир.

Возможен был бы «синдром Фоменко», если бы наше телевидение было более личностным, более профессиональным? Нет, разумеется. Во-первых, он не настолько талантлив, чтобы «переиграть» более сильных ведущих, при нормальной конкуренции он вряд ли пробился бы на экран. Во-вторых, любой мало-мальски грамотный режиссер ввел бы распоясавшегося артиста в строгие рамки, не позволил бы ему без конца распространяться вширь, заставил бы работать на телевизионную идею. В-третьих и в-главных, если бы в руководстве НТВ были не только талантливые «новостники» и менеджеры, но и люди, относящиеся к телевидению как к одному из видов искусства (пусть и предельно «индустриализованного» искусства), они сумели бы иначе распорядиться отвоеванным после президентских выборов временны́м отрезком (с шести до глубокой ночи). Но в том и дело, что Фоменко «сам себе режиссер», ибо НТВ, проглотившее образовательный канал, этим куском подавилось, у него не было и нет концепции художественного вещания. В том и дело, что конкурентов у Фоменко — раз два и обчелся. В том и дело, что *людей культуры* у руля НТВ нет, что они лишь *разыгрывают* имидж «элитарного» канала, снисходящего до вкусов толпы, а в глубине души именно этого и хотят — дозированного сочетания политики, площадных вечерних шоу и ночной эротики[1]. В том-то и дело, что никакого элитарного канала не было и нет: есть грамотное подразделение правительственного агитпропа, приправляющее «тьму горьких истин» малосъедобной клубничкой.

А состоится ли, развернется ли во всю мощь «культурный» канал на РТР — или быстро превратится в резервацию вымирающих интеллектуалов? Кто знает. Очень хочется, чтобы был. Но вопрос в том, *кто* станет его делать? Где взять режиссеров, сценаристов, ведущих?

Как нас учили: кадры решают все.

---

[1] Все это непременные атрибуты богемного быта «золотой молодежи» времен застоя. Стилистика НТВ чем дальше, тем больше напоминает стилистику жизни детей высокопоставленной номенклатуры: днем — «правильное», политически грамотное поведение, грубоватое общение «с народом» почти на равных, ночью — мягкая порнушка.

ТВ-РЕЗОНАНС

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Не только о «ТЭФИ»

Предлагаемый читателю анализ не является запоздалым откликом на прошедшую полгода назад церемонию «ТЭФИ». Проблема, на мой взгляд, состоит не в оценке качества отдельных передач, а в общей расстановке сил в обществе и на телевидении. Поэтому исходной точкой размышлений становится не перепалка по поводу справедливости или несправедливости присуждения того или иного приза, а специфическая атмосфера соответствующих церемоний, точнее — серия вполне субъективных ощущений, которые я и пытаюсь рационализировать, объяснить и сделать, благодаря журналу, достоянием специалистов. Возможно, интуиция меня и обманывает, а знания конкретных ситуаций не хватает. Но самой проблемы это не отменяет. А проблема состоит в том, какую роль в художественном процессе и — шире — в современной культуре играет периодическое присуждение премий за лучшие работы года.

Так случилось, что последние два года меня приглашали на заключительную церемонию вручения призов фестиваля региональных телекомпаний. Проходила эта весьма скромная, но жизнерадостная сходка в маленьком зальчике Центра международной торговли — он был забит, однако зрителей вмещал немного, а общемосковских знаменитостей почти не было. Зато каждый чувствовал себя соучастником события — открытия нового.

Не берусь судить детально о качестве номинированных и премированных программ — здесь показывались лишь секундные фрагменты. Но и они свидетельствовали о плодотворности поисков, живости реакции тележурналистов и ведущих, нетрафаретности решений и, главное, отсутствии подражательности по отношению к общероссийским каналам. В зале и на экране чувствовались биение пульса, очевидная соревновательность. Будь у нас что-то похожее на конкуренцию американского типа, а не войну и сговоры кланов, можно было бы высказать уверенность, что звезды завтрашнего дня открываются именно здесь. Тогда и Центральное телевидение стало бы значительно интереснее.

Случилось так, что я ни разу не видел церемоний присуждения «ТЭФИ», хотя слышал о них много (в основном хорошего). Поэтому, когда мне предложили написать об этом, я с особым вниманием посмотрел телевизионный отчет о последней из таких церемоний (еще в мае нынешнего года). Будучи членом пресловутой кинематографической академии «Ника», я невольно сравнивал ежегодные чествования мастеров большого и малого экранов. Не скрою, в начале передачи в моем сознании (о подсознании не скажу) выигрывали телевизионщики. Атмосфера была более строгой и деловой, хотя и праздничной, как бы обратно пропорционально реальному общественному весу «старшего» и «младшего» экранного искусства здесь было меньше пиротехники, пафоса и хохм.

Однако — Платон мне друг, но истина дороже... По ходу репортажа достоинства плавно перерастали сначала в недостатки, а потом и в ощущение грядущей катастрофы. С экрана стало веять атмосферой чествования ветеранов, если не гражданской панихиды.

Быть может, катастрофа и панихида — термины в данном случае слишком сильные. Но отказываться от них я бы не стал. Наша нынешняя история показала, насколько убедительной может оказаться теория «пассионарности» Льва Гумилева. Не касаясь глобально исторических аспектов его концепции, замечу, что постоянный приток жизненной энергии из провинции в столицу, тридцатилетние «новые русские» и «новая волна» президентской администрации наглядно свидетельствуют о смене вех не только и не столько в политических, сколько в нравственных (и безнравственных) приоритетах. Центральное телевидение в этом плане пример ярчайший: «непожилые еще люди», по крылатому выражению Константина Эрнста, определяют на каналах почти все, кроме чисто политических игр. Среди телеакадемиков молодые волки оказываются в меньшинстве и вежливо уступают первенство старшим, заметим, не в реальной жизни, а в ее символическом отражении.

Дележка призов между почти неизменным набором номинантов, их раздача по принципу «каждой твари по паре», явные свидетельства «подковерной дипломатии» — все это было очевидно. По-видимому, чувствуя дисбаланс и стилистическую несовместимость «раскованности» вещания и официоза чествования, на церемонии были введены неофициальные призы, еще более обнажившие внутреннюю противоречивость всей конструкции. И дело тут вовсе не в «блохах», которых с удовольствием вылавливали мои коллеги: кому-то не понравился ведущий Эрнст, кому-то приглашение на такую роль иностранки Барбары Брыльской, кто-то сетовал на неловкое столкновение мажорности интонации и памяти погибших журналистов, кто-то — на глуховатость Рязанова (которую он сам блестяще отыграл)... Все это мелочи. Главное — неожиданно (или ожиданно) проявившаяся сомнительность самих исходных принципов «ТЭФИ».

Действительно, лишь два приза — за профессионализм и за лучшую программу региональной телекомпании — потенциально были способны раскрыть что-то новое для зрителей и общественности (в том числе — телевизионной). В первом случае речь идет о мастерах, делающих передачи, но не появляющихся перед камерой, — имя им легион. Их славу, как правило, незаслуженно съедают ведущие, участники, на худой конец — фирмы. Во втором — огромное количество подлинных талантов, которым, как кость, бросается один заведомо «неполноценный» приз — лучший из второстепенных.

Не буду раскрывать источники информации о «подковерной дипломатии» и о непросмотренных кассетах. Ведь дело вовсе не в конкретных деталях или именах. С точки зрения политологии, наверное, было бы интересно рассмотреть связь между «ослаблением» Сагалаева и исчезновением из номинаций его компании ТВ-6, проследить отголоски нового витка конкуренции между Березовским и Гусинским, диверсификации телевизионных интересов Лисовского, вечного спора между «Видео Интернешнл» и «Премьер-СВ» в последнем раскладе призов и акцентов.

Организаторы «ТЭФИ» программно (и правильно) пытаются поставить себя даже не над, а вне схватки гигантов. Однако в теоретическом плане бесспорно, что люди остаются людьми, даже если они академики. На их сиюминутный выбор не может не влиять система пристрастий, дружеских и деловых связей, тайных или явных лояльностей, коммерческих или политических интересов. Это неизбежно.

Эффект пристрастия смягчается только по отношению к произведениям минувших веков. По отношению же к современности есть два метода относительной нейтрализации заинтересованности: либо приглашение судей со стороны, либо максимальное увеличение числа голосующих (тогда различные пристрастия взаимно уравновешиваются). Как мы видим, телевизионная академия не удовлетворяет ни одному из этих условий.

Парадокс состоит в том, что призы вроде бы присуждаются за лучшие достижения конкретного года. На самом же деле получается — за выслугу лет. Что,

Миткова в 1997 году была лучше, красивее, умнее, чем в 1995-м и 1996-м? А звездным годом Сорокиной был только 1996-й? Да и нуждаются ли наши телевизионные звезды, и так обласканные любовью (будь то тусовки, начальство или народ...), в дополнительном призе? Не нужнее ли он другим, менее известным, но подчас не менее талантливым людям, единственный недостаток которых состоит в том, что они живут за пределами Садового кольца?

Почему считается, что передача ОРТ или НТВ всегда лучше работы, сделанной в Нижнем Новгороде, Самаре, Екатеринбурге, Мурманске или Владивостоке? Потому что первые всегда перед глазами, а последние не увидишь вовсе? Потому что на центральных каналах реклама дороже, аудитория больше или цена выше? Какое все это имеет отношение к художественному качеству или профессиональному уровню результата? Разве что в чисто техническом аспекте...

Телевизионные призы призваны выводить на авансцену профессионалов — репортеров, операторов, звукоинженеров, мастеров электронного монтажа и т.д. — вне зависимости от их места работы, а также лидеров регионального ТВ. Тогда и только тогда призы смогут играть действительную, а не мнимую роль в профессиональном развитии отечественного вещания.

Возникает вопрос: какой механизм наиболее соответствует этим целям?

Есть Американская киноакадемия (около пяти тысяч членов) и уже упоминавшаяся академия «Ника» (более 200 членов), на опыт которых ссылались наблюдатели, недовольные междусобойчиком «ТЭФИ». Действительно, чем шире членство, тем больше разброс мнений и меньше возможностей для сговора. Однако от большого числа людей трудно требовать суждений по материалу ограниченной сферы распространения. Эта проблема возникает и при присуждении «Оскара» за лучший неанглоязычный фильм, и на «Нике», где постоянно (особенно по неигровым и анимационным фильмам) голосуют понаслышке.

У меня нет готовых рецептов, что делать и как быть. Но, думаю, трехлетний опыт «ТЭФИ» показал, что переориентация и реструктурирование системы телевизионных призов необходимы. Только тогда вместо достойной уважения, но весьма застойной церемонии зрители смогут получить нечто перспективное.

Я готов принять упрек, что не даю рецептов для лечения болезни. Приведенные выше примеры должны были показать, что бесспорных систем не бывает. И все же: «вы просите песен, их есть у меня». Существует несколько возможных путей творческого возрождения «ТЭФИ», и каждый из них сопряжен со своими трудностями.

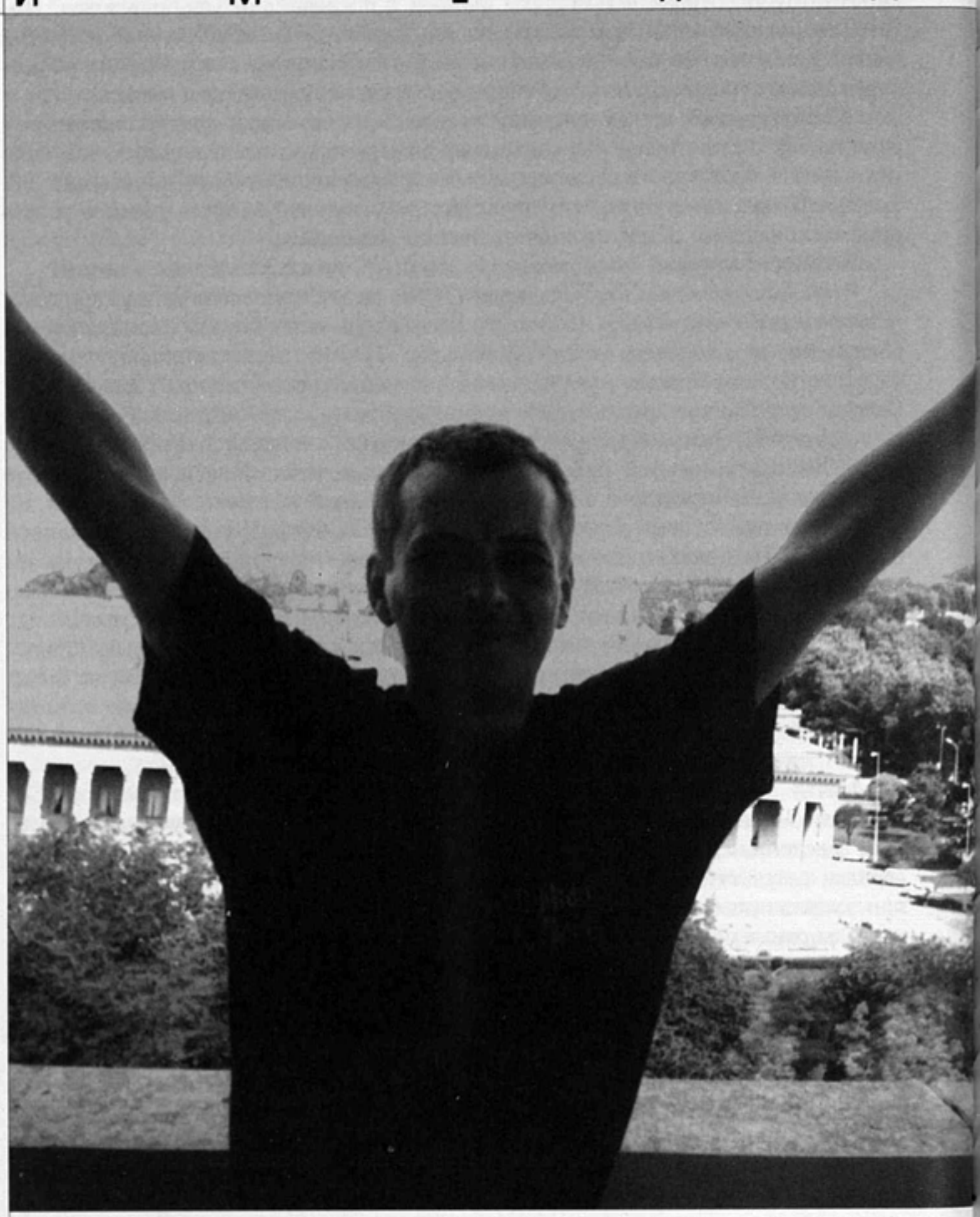
Начну с самой завиральной, но перспективной идеи: создания единого Союза (или Академии, хотя, по мне, этот термин лучше оставить ученым и учебным заведениям) экранного творчества, члены которого (для получения достоверных результатов их должно быть не менее нескольких сотен) и будут присуждать призы как в области кино, так и телевидении, а в будущем — видеоигр и виртуальной реальности. Возможен и более простой альтернативный вариант — присуждение призов специальным профессиональным жюри, состав которого каждый год меняется.

За призы «ТЭФИ» на равных должны конкурировать все отечественные телевизионные работы года, где бы они ни были созданы. Это требует четкой и сложной процедуры отбора на местах и, как в кино, предварительного определения лидеров (опять-таки для репрезентативности — не менее десяти по каждой номинации). Эта на деле самая важная процедура может осуществляться как узкими профессиональными сообществами (ведущие выдвигают ведущих, операторы — операторов, монтажеры — монтажеров и т. д.), так и не участвующими в телепроизводстве критиками.

Ключевой этап — определение самих номинаций. Здесь изначально должны быть максимально представлены творческие, технические профессии, узкие жанры (а не нынешние редакции), дебюты. Это, правда, может привести к чрезмерному дроблению призов и их безудержному размножению.

По сути, эти предложения сводятся к суперсовременной дилемме: монополия или конкуренция? Как способствовать плодотворному творческому (и экономическому) развитию, предотвратить распространенную (не только у нас) практику сговора сильнейших, помочь расцвету независимого производства и творчества?

И М Е Н А



С.Добротворский. 1959 — 1997

27 августа 1997 года умер кинокритик Сергей Добротворский.

Быть в кругу избранных им людей было трудно, радостно и почетно. Он был прирожденным и верным учителем, жить вне окружения было для него бесплодно и скучно. Учил он не знанию — мироощущению и не словами — легким дыханием своим. Дыхание у него было необычайно легкое, хоть и прокуренное. Некоторые из его учеников и не подозревают, что сформированы им.

Он был человеком безошибочно и сущностно ленинградским. Без вязкого воздуха заасфальтированных питерских болот ему плохо дышалось. «Ленинградским» — значит секретным, только на малость видимым, только на четверть равным своим поступкам. Главные его «акции» остались незафиксированными на бумаге и пленке — они гуляют по свету от имени того, кто их никогда не подписывал.

Труднее всего воссоздать его взгляд. Чуть прищуренный, знающий, ироничный. Взгляд постороннего — даже когда участника. Он был наблюдателем жизни, художником и режиссером — режиссером, так и не поставившим своего настоящего фильма. Он родился 22 января, в один день с Гриффитом и Эйзенштейном, и почти без усмешки гордился этим.

Кинокритика стала его уделом лишь потому, что предоставила пространство для его излюбленного вида мышления — концептуального обобщения, охватывающего текст и контекст одним изящным, все объясняющим махом. Иногда он эти концепции находил вокруг себя. Когда не находил — сочинял.

И все же из разнообразных его талантов главным был талант жить — страстно, безоглядно, отчаянно. На краю. По-иному жить — так, как мы обычно живем, — полезно для здоровья, но не красиво. А он был необыкновенно красив — красотой особого, редкого свойства — не слащавой, а опасной красотой. Герои самых любимых его киномифов — «Чапаева», «Пепла и алмаза», «На последнем дыхании» — все умерли на бегу. Теперь их судьбы связаны с его судьбой еще и финалом.

А Чапай — он, известное дело, не тонет.

М.Брашинский

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ:

«В реальности нет ничего»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Однажды, в Москве, придя с какого-то киношного собрания и «немедленно выпив», Сережа сказал: «Все это не имеет отношения к реальности. Но никаких макабрических выводов делать не будем». Мы тогда решили остранить эту недающуюся реальность, но на посошок такого решения все же записать «последний разговор о ней». Теперь кавычки рухнули в бездну. А прежде мы маскировали разрывы («эпистемологические разрывы») цитатами, то есть практиковали сомнительную терапию. В частности: «Смерть — это то, что бывает с другими». Когда внезапно дошло, что «конец цитаты» — не название важной книжки филолога-ленинградца, не смена интеллектуальных поветрий, не тема для профессиональных штудий и даже не начало другой «второсортной» эпохи, а смерть Сережи Добротворского, то чувство реальности (без общей анестезии литературы и местной — кино) перестало быть желанным.

И хотя Сережа ценил цитату как столп и утверждение среды обитания наперекор времени, которое «создано смертью», и хотя «смерть — это реальное время экрана», о чем он думал и писал, пытаясь обыграть, заморочить работой свое злосчастное отчаяние, его уход — это сюрреалистическая обмолвка города, в котором он жил и который (город) живет как бы не во времени, а в пространственных образах.

Его единственная лекция во ВГИКе, которой он гордился, была о пространстве. И в разговорах о том, о сем ударный слог тоже падал на пространственные ощущения: в таком-то доме было слишком пыльно, в другом прельщал запах масляных красок, в электричках до Комарова нельзя ездить, потому что там душно и грязно, в кадре Уэллса, предуведомлял он телезрителей, цитируя Базена без кавычек, очень значимы потолки, у Ромма в «Девяти днях...» — перегородки, длинные коридоры. А Моховая, по которой Сережа ходил в институт, наполнялась непустым звуком благодаря двум пивточкам, рюмочной посередине и ларькам у цирка.

Время Сережа настигал в пространстве. Отсюда, мне кажется, и возникала в его статьях решительность композиций, а также их неабстрактная информационная вещность. Ведь «пространство торчит прейскурантом».

Кроме того, время, утекающее сквозь пальцы, обретает внятность и смысл только, как он говорил, в «кодах обыденности». Они, насколько я понимаю, не что иное, как сгустки пространств, в которых и длится память о разрушительном времени.

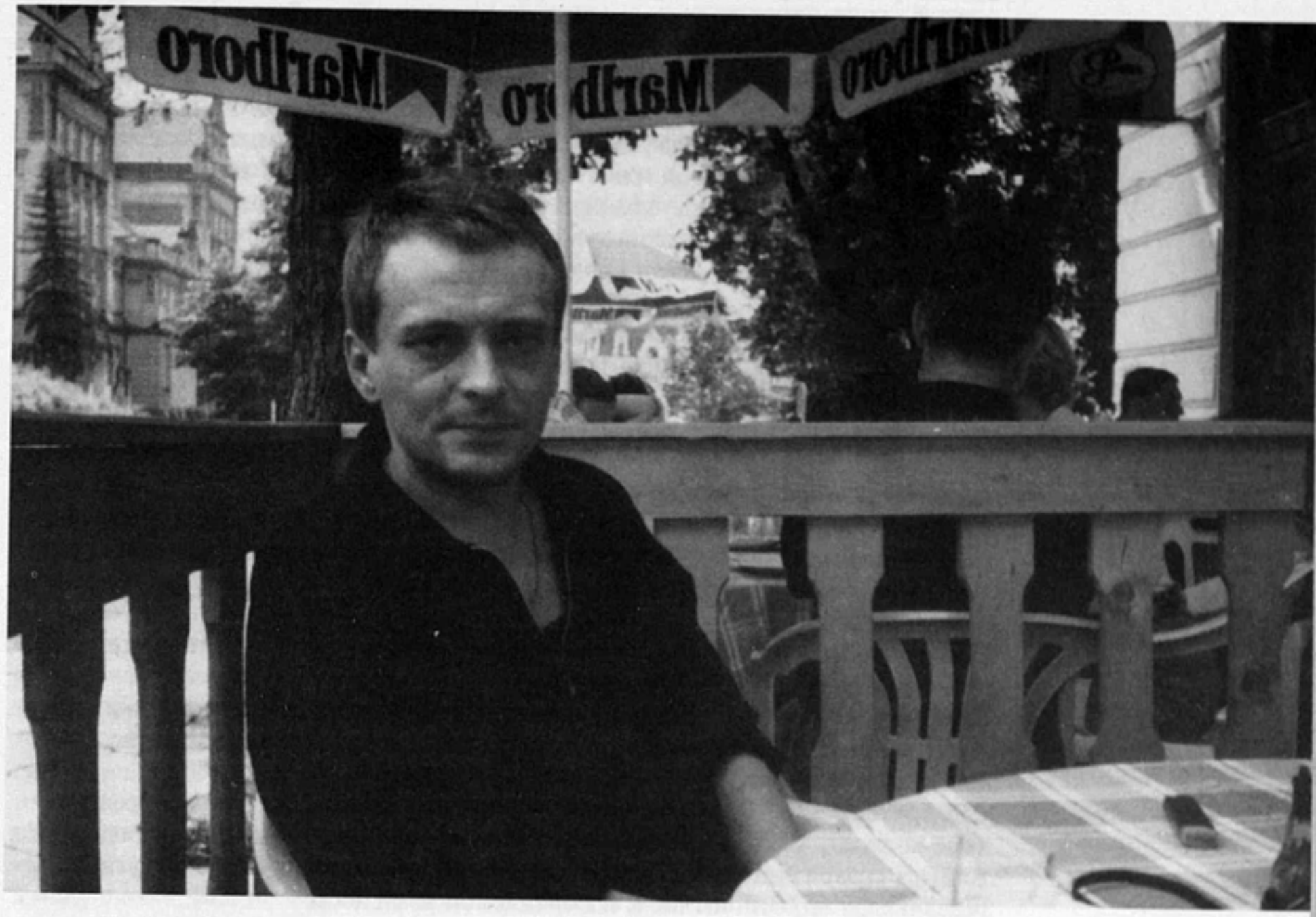
Есть искушение сказать о Сереже совсем иначе. На одной из кассет между терзающими пространство лирическими воплями Screamin'a Jay Hawkins'a он вмонтировал диалог из «Пепла и алмаза»:

— Почему ты носишь темные очки?

— В память о неразделенной любви к родине.

У Сережи были бешено яркие, внимательные голубые глаза, но он не обладал романтической иронией. К себе, во всяком случае. И не носил темные очки в память о собственном социальном опыте-протесте. Зато как Мачек Варшаву, Сережа романтизировал пространство Праги. И — вслед за Мачеком, который только хотел «найти место в балагане», — это место, казалось бы, нашел. Понимая при этом, что оно — лишь точка пересечения дорог. Иначе говоря, «перепутье». Оказываясь в тупиках, Сережа умел время от времени замирать. А потом расширять сосуды — физическую реальность, жить и быть первым «на собственных условиях». В обход дорогих, как подвиги любимых героев, цитат.

Зара Абдуллаева



С.Добротворский. Прага. 1997

Зара Абдуллаева. Все разговоры о смерти и возрождении нашего кино бессмысленны. Можно ли описать то, что происходит в реальности, другими, более нейтральными и точными словами? Ты вот — была бы на то возможность — из критиков ушел в сценаристы, а режиссеры уходят в продюсеры. Давай рассмотрим чистую ситуацию, забудем об оценках, неизбежных, если зарабатываешь на жизнь в кино.

Сергей Добротворский. Но я все же не могу не начать с эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», в котором он — все об этом помнят, и это очень важно — выразил вполне содержательную опаску, что искусство, подверженное тиражу на пленке, лишается некоей присущей традиционным искусствам ауры. Я не беру канонические искусства, где есть пространство канона и есть поле его самовыражения. Но Беньямин написал, что бесконечное тиражирование копий и распространение их во всех концах света на целлулоиде лишают кино необходимого энергетического обаяния. Я все время думаю, перечитывая эту статью, о том, что кино, слепо и тупо тиражируемое на этой пластмассовой основе, обладает неким энергетическим балансом: огромное количество людей, просматривая этот целлулоид, свое дыхание, свои капиллярные выделения перекачивают в мертвую копию.

З.Абдуллаева. Об этом писал Гройс в статье «Страдающая картина, или картина страдания», где он как раз говорит, что аура не исчезает, а переходит, извини за выражение, на симулякр, то есть на картину страдания картины, которая лишилась ауры. Он говорит, что поражение растиражированного оригинала есть своего рода и магическая акция, когда сакральное переходит на святотатца. Кроме того, в этой статье есть вечно актуальная мысль, не относящаяся к одной только ауре, хотя сказано именно о ней. Звучит приблизительно так: аура оставляет тех, кто настаивает на ней, и прибывает к тому, кто от нее отрекся.

С.Добротворский. Прекрасно. Я начал издалека для того, чтобы сказать: конец кино — это не проблема технической конкуренции, не проблема каких-то новых выразительных средств. Дело в том, что кино — все-таки искусство большой идеологии.

З.Абдуллаева. Мне кажется, это слишком очевидно, чтобы быть достаточным объяснением.

С.Добротворский. А я уверен в этом абсолютно. Только имперсональная идеологическая доктрина обеспечивает жизнь кино. Как в Америке и на Востоке.

З.Абдуллаева. Какая идеология была в «новой волне»?

С.Добротворский. Так называемая этика новой волны, которую изобрел Базен. Тебе кажется, что это не идеология в нашем узком понимании этого слова, но то была совершенно религиозная концепция творчества, концепция этики, определяющая его отношение к изображаемой реальности.

З.Абдуллаева. Ты просто говоришь о системе ценностей, формирующей индивидуальную позицию.

С.Добротворский. Но идеология — это набор имперсональных (для Базена слово «идеология» компенсировалась словом «этика») правил поведения, которые не столько руководят человеком и его жизнью, сколько обещают ему либо награду, либо кару в жизни и которые не будут ему даны как физическое бытие. Поскольку кино — это искусство физической реальности, а идеология, как правило, — это нечто метафизическое, если это настоящая идеология. На пересечении этих двух вещей рождалось то, что, на мой взгляд, называлось кинематографом с 1911 по 1966 год. Соответственно и смерть советского кино я не воспринимаю как нечто изолированное от общемировых процессов. Может быть, в этом — каком-то макабрическом ракурсе — мы совпадаем с мировыми тенденциями.

З.Абдуллаева. Но в нашем случае об идеологии — имперсональном пространстве — беспокоиться нечего, а вот «искусство физической реальности» перестало казаться адекватным этой реальности. Не говоря о том, что такого же рода несоответствия существовали, за редким исключением, в советском кино всегда. Это теперь, когда мы его пересматриваем, идет, так сказать, процесс постэстетизации. Что по-своему сильно, но потому, что другого ничего нет. Кроме того, речь может идти лишь о разных типах условности в изображении иллюзии реальности: условности талантливой, бездарной или фальшивой.

С.Добротворский. И все же смерть нашего нынешнего кино — не дефицит талантов, не отсутствие денег и не производственные ущербности. Это прежде всего смерть единой имперсональной идеологии, которая в свою очередь рождает целый ряд проблем, и о них я скажу позже. Не надо забывать, что раннее кино было серийным, наследуя традиции романа с продолжением и прочих плебейских развлечений. Такое кино давало обществу какие-то единые ценностные ориентиры. И когда жители слободы во всех концах мира смотрели одно и то же кино, им волей-неволей вдалбливали единые ценности. Кино работало как отдушина.

З.Абдуллаева. Но существует столько разных в разные времена отдушин, кроме кино... Почему функции восприятия ты переносишь на онтологию кино? Конечно, восприятие тоже порождает смыслы. Но ви́дение предшествует узнаванию.

С.Добротворский. Все это связано. С того, как кино начиналось, все и пошло. Соответственно ситуация, которую, к сожалению, мы все переживаем — ситуация распада идеологии, — рождает невозможность сформулировать некую единую коллизию и сюжет времени. И именно поэтому главная беда нашего кино, как мне кажется, — это не невозможность угнаться за Голливудом в смысле постановочной техники и т.д., это прежде всего невозможность сфотографировать идею.

З.Абдуллаева. Но сама эта невозможность — «слепота проницательности» — может стать ускользающей загадочной фотографией. И при этом точной. Или наоборот — искусственной, «постановочной», но именно потому проговаривающей ту самую реальность, которую мы не можем или не хотим видеть. В кино, а не в жизни.

С.Добротворский. Да, с одной оговоркой. Идея фотографируется в быту. Внятность вещей я назвал бы фотогенией времени. Сейчас не существует фотогении времени.

З.Абдуллаева. Она существует всегда. Сейчас она рассеяна. Трудность считывания, скорость сменяющихся кодов есть тут причина, но не следствие. Так называемый кризис репрезентации.

С.Добротворский. Нет. Коль скоро мы говорим о кино, то фотогению рождает идеология времени. Ты совершенно не можешь сказать, что именно нужно сейчас снимать для того, чтобы передать внешность реальности: красные пиджаки, хотя их уже не носят, или там BMW... Если взять концепцию 70-х, то ты фотографируешь портрет Есенина с трубкой в зубах, да еще выжженный, а не сфотографированный. Грубо говоря, отсутствие устойчивых кодов обыденности, которые как бы и есть основа кинематографической выразительности, — это то, что губит сейчас наше кино на корню.

З.Абдуллаева. Мы не можем не замечать фактуру времени хотя бы как жители этого времени. Но для того чтобы стать автором, а не критиком, мы должны почувствовать исторический контекст. А он, как замечательно говорит Лев Рубинштейн, сформировавшийся в 70-е, то есть в эстетически отстоенный период, — «неавторитетный». Конечно, очень трудно эксплуатировать несбалансированные языковые слои и всю эту визуальную муть.

Но разве нельзя эту непрозрачность времени сделать предметом изображения? Разве в эпоху, когда невозможна так называемая встреча с непосредственной реальностью, нельзя ее взять условным приемом? Не метафорой, упаси Бог, но той условностью, которая с другого бока снимет муть со стекла? Не случайно же Кира Муратова пошла в эту сторону. Хотя ее кино — не «отдушина», о которой ты говоришь.

С.Добротворский. Да. Но кино Муратовой очень индивидуально. Кроме того, финансовый дефицит в кино чреват некоторыми производственными проблемами, парализующими саму возможность снимать. Я полностью уверен, что 35-*мм* технология на нашей почве совершенно себя изжила. Человек, который работает на этой технике, обречен. Потому что это громоздкая технология, нуждающаяся в больших финансовых инъекциях, обрекает на дальнейшие ожидания. Когда-то Иосиф Ефимович Хейфиц произнес замечательную фразу: «Умение режиссировать кино — это прежде всего умение ждать». Ждать, пока техники поставят свет, пока оператор протрезвеет, пока актера привезут... Человек, поставленный в ситуацию глобального ожидания, лишается своих главных наме-

рений. Людям кажется, что они умеют ждать. На самом деле они себя пережимали. Я уверен, что сейчас уже есть целая когорта режиссеров, оказавшаяся жертвой Госкино. Выброшенное поколение. Я думаю, что это очень важно.

З.Абдуллаева. Утешительно быть жертвой, но, когда деньги все-таки давали, мы же видели, что получается.

С.Добротворский. Видишь ли, для режиссера компенсаторная социальная аура очень значима. Советский режиссер — это квинтэссенция советского человека. На самом деле роль властных структур очень важна для творческого самоощущения.

Надо трезво отдать себе отчет и в том, что аудитория сменила аудиовизуальный носитель. В кинозалы очень долго никто не пойдет. По одной простой причине. У нас совершенно иная культура потребления. На Западе люди прекрасно понимают, что посмотреть кино с «долби стерео» на большом экране и на домашнем — это абсолютно разные вещи. У нас до этого еще не доросли. В свое время я проводил социологическое исследование, и выяснилось, что советский видеобум носил крайне извращенный характер.

Во всем мире люди смотрели домашнее видео как новый источник фильмодоставки. А у нас — как совершенно новый канал информации.

Надо воспитывать нового потребителя зрелища — не эстетических ценностей, а именно зрелища, — который будет обладать совершенно иной формой и культурой потребления. Произойдет это через поколение. Если человек ходит в филармонию, это не заказывает ему дома иметь компакт-диски, если в Лувр — то собирать альбомы. Но он должен прекрасно понимать, что энергия непосредственного общения с произведением и с репродукцией, — это два разных культурных акта.

З.Абдуллаева. Кому это непонятно?

С.Добротворский. Боюсь все же, что большинству нашего населения это совершенно непонятно.

З.Абдуллаева. По-твоему выходит, что, с одной стороны, режиссер не может без идеологии, а с другой — вынужден вечно ждать денег. А пока он сидит у телевизора и дисквалифицируется.

С.Добротворский. Я думаю, что главные идеологические послания сейчас к нам поступают с малого экрана, причем не из видеопотока, а из телеэфира. Я с большим интересом приглядываюсь к ОРТ. Это концептуально. Имею в виду «Старые песни о главном», «Мужские откровения» и «Старые песни о главном-2». Это попытка игры новых богатых в большую державную политику. Как когда-то партийный босс в габардиновом пальто с барашковым воротником выходил и говорил: «Споем, ребята», — точно так же и сейчас те, кто ходит в джинсах Кельвина Кляйна и в костюмах от фирмы «Босс», тоже решили поиграть с народом в народные игры.

З.Абдуллаева. Профанная история.

С.Добротворский. Абсолютно. Известного рода ненависть нашего народа к демократии — это провокация ОРТ. Человек, сидя, например, в Вятке, смотрит рекламу ОРТ: «Ребята, налетай, стоило тысячу долларов, а теперь девятьсот», — а он получает пять долларов и думает: «Б...»

З.Абдуллаева. Но «Старые песни...» как раз и призваны сбалансировать коммерческие цели ОРТ. У кого-то имеется светлое настоящее, у кого-то светлое прошлое. Главное, что отменили светлое будущее.

С.Добротворский. Да. Но это и попытка некоей реабилитации представлений богатых о фольклоре, который как бы еще существует. Грымовские «Мужские откровения» мне кажутся еще интереснее в этом смысле. Это такой жестокий романс: «В кейптаунском порту с пробоиной в борту Жаннетта поправляла такелаж». История девочки, которая была брошена своим возлюбленным ради другой. Она приходит к своей сопернице, они долго беседуют... Играют две культовые московские особы — Качалина и Апексимова. После чего Качалина запихивает гнилое яблоко в рот Апексимовой, ее душит, потом подходит к телефону-автомату, откуда видно освещенное окно ее возлюбленного, и говорит что-то вроде: «Зажги мне свечку на подоконнике, у меня насморк, я ничего не чувствую...» Он зажигает свечку, в квартире раздается взрыв. Интеллектуалы читают это как цитату из «Замужества Марии Браун» Фасбиндера, но народ ви-

дит, как девка своему неверному хахалю отомстила. Вот такой микс цитаты из Фасбиндера, народного фольклора и всего остального рождает новую державную эстетику.

З.Абдуллаева. А ты говоришь, нет идеологии или там мифологии.

С.Добротворский. Несмотря на то что Эрнст с Парфеновым активно включились в пропаганду выборов президента, они ему же и нагадили, так как создали образ новой богатой жизни, которая народу недоступна. А те вещи, которые напрашиваются как внятные идеологические высказывания, еще не подняты на уровень художественного образа. Поэтому в кино ничего не происходит.

Главная коллизия, которая может быть освоена, поднята в фильме «Лимита», правда, очень слабо и невнятно. Ведь то, что наработала советская власть и что действительно имеет отношение к реальности, — это культура неформальных связей. Мы сидим на кухне, остальные — говно. Неформальные объединения по интересам: преферансисты, люди, которые вместе собирали клюкву, и т.д. Недоверие к официальным структурам породило доверие людей друг к другу.

З.Абдуллаева. Но в кино это недоверие невозможно реализовать в чистом виде, как, скажем, в изобразительном искусстве, которое и экономически могло существовать в андерграунде. Дипломаты не могли увезти домой полочные фильмы.

С.Добротворский. Да. На чем базировался ранний советский капитализм? Люди, имевшие неформальные доверительные отношения, создавали совместные предприятия. Выяснилось, что деловая стезя требует других отношений, и люди начали убивать друг друга. Это самое страшное. Действительно эпическая коллизия. Ведь эпос — это когда общественные коллизии ввергаются в сферу личных отношений. В XX веке есть только два эпоса: «Унесенные ветром» и «Тихий Дон». Так вот, в «Лимите» мальчики-лимитчики пытались возродить прежние контакты — ничего не вышло. Об этом внятного фильма еще не снято. Может быть, эта коллизия и будет основой того, на чем начнется наше новое кино. Но и она уже пройдена. Недавно я слушал интервью одного умного человека, который сказал, что выросло поколение людей, которые никогда не были ни пионерами, ни комсомольцами и никогда не торговали в ларьках. Уже есть социально активные люди, которые от всего этого избавлены.

Что мы, так сказать, мастера культуры, должны показать этим людям, совершенно непонятно. Я думаю, что сейчас настало время нежных романтических историй.

З.Абдуллаева. Социально активные люди должны были бы не замечать «Старые песни...». А воспринимают их исключительно эстетически, как слоников на комоде, как приметы с усмешкой реабилитированного мещанского уюта или сентиментальной державности. Что же до романтических историй, то их время, строго говоря, никогда не исчезало, в кино тем более.

С.Добротворский. Но все же эти истории маскировались под социальные послания. Это время миновало. Потому что социальность очищена, как ножом. И это палка о двух концах. Потому что кино оперирует социальными кодами.

З.Абдуллаева. А как можно быть очищенным от социальности? Она ведь как погода... И актуальное — это совсем не обязательно злободневное.

С.Добротворский. Объясни мне тогда твою социальность. Мы сейчас все асоциальны.

З.Абдуллаева. Не надо смешивать усталость наших реакций на «историческое время» с тем, что мы будто бы асоциальны. Таких обольщений не должно быть. Ты работаешь в газете, а не в котельной.

С.Добротворский. Есть понятия цивилизации. Люди, живущие в компьютерную эпоху, пребывают в другом измерении. Один из самых главных трагических парадоксов нашего времени состоит в том, что в кино высказываются люди, которые подчинены формам и формулам культуры. А те, кто сейчас является реальным потребителем культуры, этого уже не улавливают — им нужен свой новый медиум, а они его не имеют.

З.Абдуллаева. Во-первых, подчинение формам культуры, по-моему, преувеличено. Вроде «самой читающей страны». Во-вторых, эти люди не смотрят наше новое кино, а если, как молодые критики, и смотрят, то видят в нем что-то вир-

туальное. Советское же для них — своего рода трофейное кино. Так осуществляется связь поколений, маниакально волнующая наших прогрессивных критиков.

С.Добротворский. Конечно. Я это и называю отсутствием устойчивых кодов обыденности. Почему невозможен наш телесериал? Потому что любой сериал основан на тех кодах обыденности, которые повторяются из года в год.

У нас нет ничего, что имеет устойчивый статус в реальности. Я, например, с большим трудом выдерживаю вот что: выходя из дома, я имею привычку выпивать. Через дом есть бар. Я выпиваю день, другой, третий, полгода... А через полгода там оказывается магазин, где торгуют женскими лифчиками.

З.Абдуллаева. Это меняет твое устойчивое представление о реальности? А о сверхреальности, то есть сверхсоциальности, которая есть устойчивость этого пространства?

С.Добротворский. Пойми, магазин — это мелочь. Но западное кино или сериал основаны на том, что если бар существует на этом месте, он будет там всегда.

З.Абдуллаева. Ну и что. Там — всегда, здесь — никогда. Не все равно?

С.Добротворский. Я говорю о той ауре, в которой отказывал кинематографу Вальтер Беньямин. Но которая, как это ни странно, научилась фиксировать на экране вот эти самые вещи. Ренуар говорил: «Я, как миллионы французов, веками пью красное вино и ем сыр бри».

З.Абдуллаева. Мы веками пьем водку и закусываем соленым огурцом. Но при этом мечтаем об ауре бри. Вот наша реальность. Вернее, разрыв между нею и нашим видением. Когда Зощенко послал свой первый рассказ в газету, то получил ответ: «Нам нужен черный хлеб, а не сыр бри». А теперь на черный хлеб положили французский сыр — рекламу под «Старые песни...».

С.Добротворский. Ну да. Во всей Европе закрылись фабрики виниловых дисков. Они существуют только в Америке. Потому что американский человек знает, что вот мой папа слушал Джима Моррисона на виниле, мой дедушка слушал Гленна Миллера на виниле... Я лично ходил по Нью-Йорку и видел парня, который эти тертые диски продавал. Дорого довольно. Но там это свидетельствует о том, что культура непрерывна и что технологические новшества присутствуют в рамках ценностных ориентиров. А поскольку Россия всегда имела дело с ценностными характеристиками, то ей трудно было с технологией. У нас любое элементарное новшество воспринималось как некая новообретенная ценность. И в советское время, и сейчас.

З.Абдуллаева. Просто когда супермаркет заменяет вонючий рыбный магазин — это ценность. А когда бар превращается в магазин женского белья — то безобразие? Я думаю, что если быть с реальностью на коротком поводке, это может привести к неврозу. Улица Марксистская раньше называлась Пустая. Одно дело поменять название улицы Чайковского на Новинский бульвар, другое — Марксистскую на Пустую. Тут тебе и утрата целого мира, и смысловой простор.

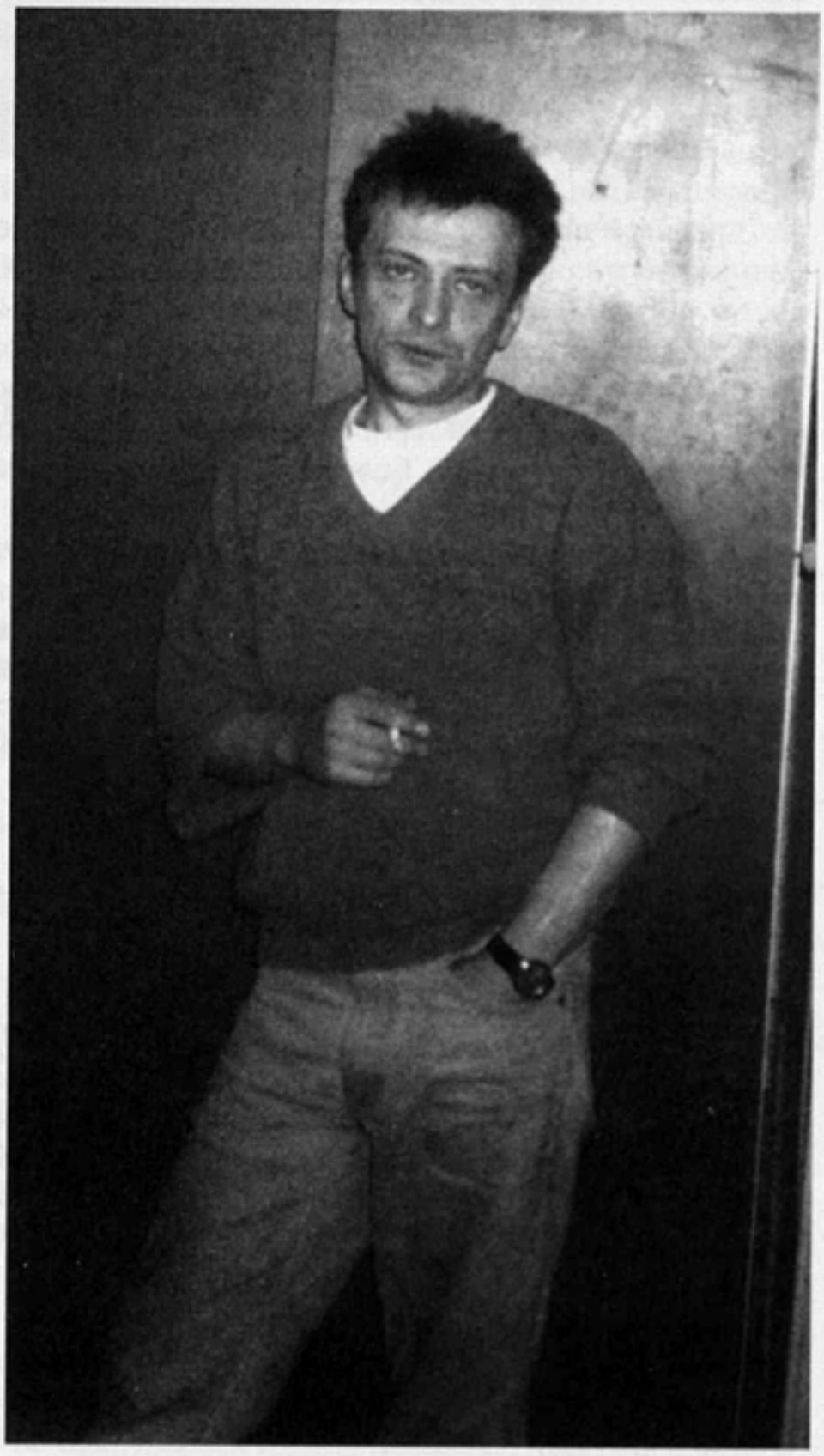
С.Добротворский. Но при этом непосредственный портрет реальности сейчас невозможен. Где его коды и что они собой представляют, никто не знает. Кино не должно бояться рисковать. Малобюджетное не боится. Практика мирового — я обращаюсь к самому раннему кинематографу — показывает, что продюсер в 1910 году никогда не делал картину длиной больше, чем две части. И сейчас надо снимать нормальный метр по деньгам двухчастевок. Кино надо делать очень оперативным и очень дешевым откликом на то, что происходит. У него не должно быть пленочного позитива, его надо снимать на 16-*мм*, монтировать только на видео. Это, грубо говоря, аналог телефильма.

З.Абдуллаева. Значит, поскольку без идеологии и денег реальность разглядеть трудно, надо, ты считаешь, наращивать образцы сценариев, создавать базу данных об этой расстилающейся перед глазами, но закрытой реальности...

С.Добротворский. Да. Я говорю о том самом элементарном pulp, который уже есть в литературе. Ты этого не читаешь, а я — с большим интересом. Это и есть новая технология. В сознании советского человека книга — это то, что надо внимательно прочесть и поставить на полку. А книги в мягких обложках, которые сейчас продаются в киосках, надо прочесть и выбросить. И кино такое же надо делать. К сожалению, новое наше кино слишком задавлено представлениями о традиционной советской эстетике. Почему погибло поколение новых ре-

жиссеров, которые снимали в перестройку? Они были в новых свободных условиях, но подчинены прежним эстетическим критериям. Сейчас эти эстетические критерии надо отбросить. Есть такой Даниил Корецкий. Автор pulp'a. Автор сорока учебников по криминалистике, мент, он начал писать детективы. Когда я его читаю, то понимаю, что это пишет графоман, но при этом там потрясающие вещи. Я нахожу там, как опускают человека в камере: ставят костяшку домино и вышибают зубы. Pulp свободен от эстетических шор. Это было в Америке в 30-е, когда пришли Хэммет, Чендлер. Их воспринимали не как авторов детективов, но как реалистов.

З.Абдуллаева. Скорее, натуралистов. Ты все толкуешь о мимезисе. Но наши режиссеры находятся как бы не внутри реальности и не вне ее, а где-то еще. Что не дает им ни возможности прямого контакта, ни преимущества сторонней позиции. С другой стороны, ты предлагаешь заново выстроить реальность, которая потом родит какие-то эстетические возможности ее описания.



С. Добротворский.
Санкт-Петербург. 1997
(одна из последних фотографий)

С.Добротворский. Вот ты и сформулировала. Пока в реальности нет ничего.

З.Абдуллаева. Один знаменитый в 70-е годы писатель тоже думал, что его лирический герой — перегной, из которого должно взойти что-то иное, что-то неведомое и не постижимое его рассудком... Но ты говоришь о том, что в свое время привнес поп-арт. Выход во внекультурное пространство, как ты понимаешь, есть акция еще более культурная.

С.Добротворский. Потому что из эстетики в эстетику ничего не переходит. Только из жизни. Но с нашим pulp'ом Тарантино у нас будет нескоро. Им хорошо быть там, где много социальных гарантий.

З.Абдуллаева. А ты говоришь, что мы асоциальны. Кроме того, Тарантино великий гуманист.

С.Добротворский. Кроме того, он — великий гуманист, а нам нужна «Кровавая жатва». Нам нужны вещи, которые выведены за пределы всякой эстетической оценки. Потому что в этом случае режиссер манипулирует либо с собственным подсознанием, либо со стереотипами, если он графоман, либо с пришедшими ему в глаз сгущениями реальности. Любая новая волна — это встреча авторского взгляда с реальностью. Вот у Годара ходит по Парижу Бельмондо. Никто еще ничего про этих людей не знает. Но Годар по-новому смотрит на Париж. Он показывает мужчин, которые чистят ботинки газетами. Показать бы в кадре вещи, которые сегодня составляют реальное наполнение нашей жизни так, чтобы эти вещи были значимыми. И чем меньше мы будем теоретизировать по этому поводу, тем полезнее для реальности. Сейчас такая ситуация, что слово теоретика может закомплексовать потенциального автора. А он должен быть абсолютно свободен. Свободен в жесте, походке, манере — в том, как он хочет снимать. И главное, что он хочет снимать. Он должен понимать, что снимает он не искусство, а жизнь.

З.Абдуллаева. Майя Иосифовна Туровская писала в своей замечательной и очень актуальной до сих пор книге «Герои «безгеройного времени» о том, что у Годара в этом фильме есть три G, необходимые для жанра: gangster, girl и gun. Но при наличии необходимого есть и существенное зияние. Отсутствие причинных связей: их нет в сюжете, но их не было и в жизни. Дело же не в том, чем чистят ботинки, а в этих пробелах. Не в том, каким образом употребляют сыр бри и водку у нас сегодня — это тема для фельетонов, — а в этих разрывах, пустотах, которые становятся внятными, когда снимают жизнь, а выходит искусство. Выход во внекультурное пространство не исключает эстетических критериев, а предполагает их. Если, конечно, полагать, что кино как искусство еще не умерло.

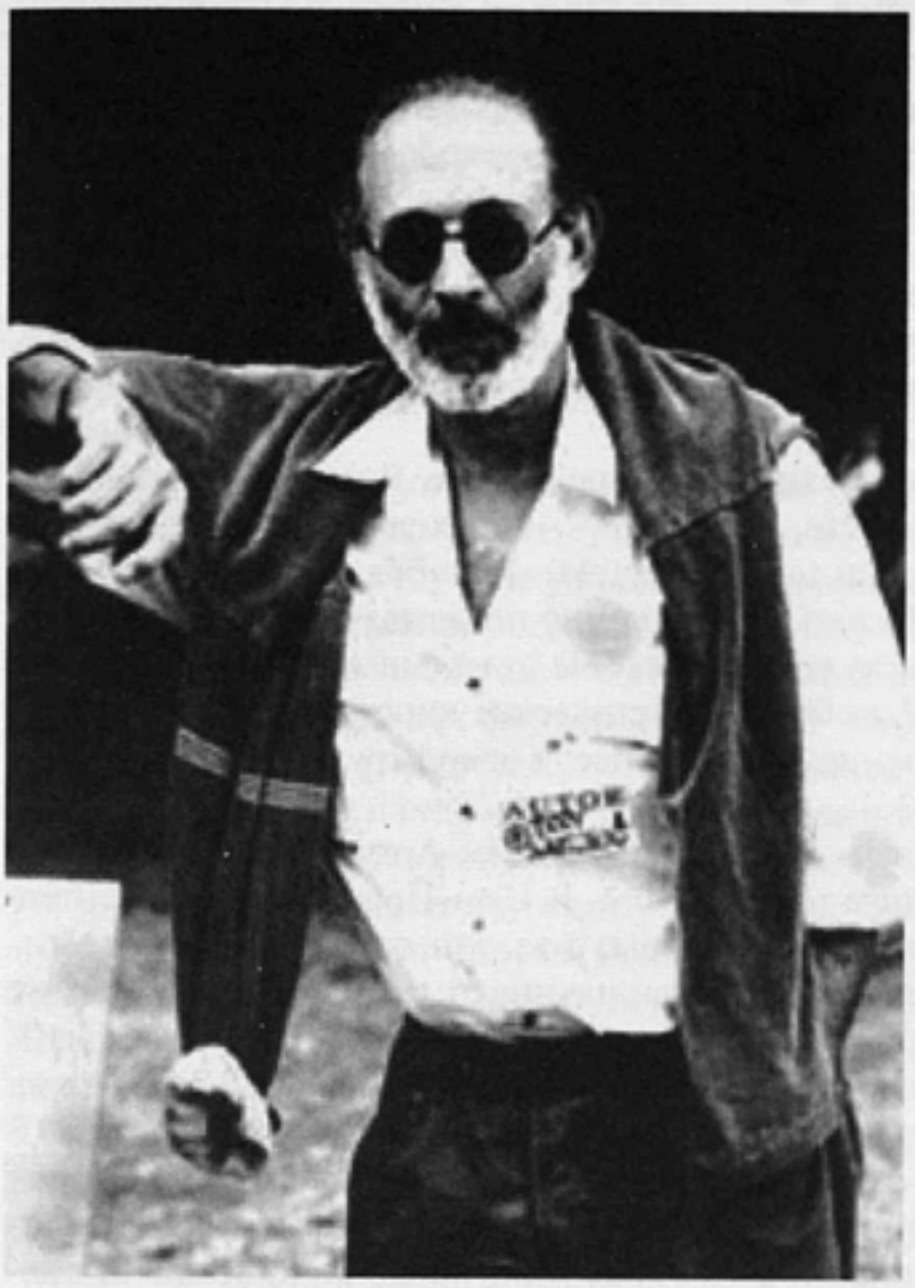
С.Добротворский. Оно перешло в постклассическую фазу. Что же до отечественной культуры, то сейчас она вынуждена быть не двойственной, но монолитной. Раньше было модно ругать свою работу и жить чем-то еще. Сейчас модно хорошо работать, хорошо получать и хорошо проживать полученные деньги.

З.Абдуллаева. Вот тебе и идеология.

С.Добротворский. В известном смысле модель культуры. Идеология — это то, ради чего ты это делаешь.

З.Абдуллаева. Но она может для разнообразия подменяться типами культурного поведения.

С.Добротворский. Но для этого нет идеологического стимула. Наша культура привыкла быть двойственной. А вынуждена стать монолитной. Это ведь так просто: талантливый человек получает много денег... Но он не может, потому что привык осуществлять свой талант в альтернативе. Наша культура еще модернистская, а цивилизация уже информационная. Поэтому люди, которые нуждаются в культурном обслуживании, не получают того, чего хотят. Потому что те, кто мог бы это дать, привыкли думать, что карьера — это плохо. А люди, которые реально живут в жизни, понимают, что карьера — это хорошо. Они вкладывают в нее лучшее, что у них есть. Это и есть киногения...



Джерри Шацберг

ДЖЕРРИ ШАЦБЕРГ:

«Сейчас пошла мода на 70-е»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

Международный Сочинский кинофестиваль, верный традиции, знакомит отечественных зрителей с наиболее яркими фигурами мирового независимого кино. В этом году по случаю ретроспективы своих фильмов в Сочи приезжал американский режиссер Джерри Шацберг. Он долгое время оставался для нас фигурой мифической — автором «Паники в Нидл-парке» — фильма, в котором дебютировал в главной роли Аль Пачино, и «Пугала», которое специалисты могли видеть только в ворованной копии и считали, что это кино черно-белое. Оказалось, что кроме всего прочего Шацберг великолепно работает с цветом, и его собственный дебют в кино, шедший на ретроспективе под названием, словно заимствованным из раннего бульварного кино, — «Загадки измученной души» (вспоминая бессмертный шлягер из «Ревущих 20-х» Come to me my melancholic baby, обыгранный Василием Аксеновым в «Грустном беби», я перевела бы оригинальное название этой ленты Puzzle of a Downfall Child как «Загадка грешного беби»), поражает игрой белого на белом и явно выпадающим из сфумато ранних 70-х сочным колоритом гиперреализма. Любопытно и то, что дебютная картина, поставленная в 1970 году, до сих пор остается самым дорогим детищем режиссера, и именно о ней он больше всего говорил в нашем интервью.

Джерри Шацберг. Вы посмотрели мою «Загадку...»?
Нина Цыркун. Да.
Джерри Шацберг. Она устарела, по-вашему?
Нина Цыркун. Нисколько. Поразительно современная картина.
Джерри Шацберг. Это очень личная вещь. Фильм о человеке, которого я знал и

о котором хотел рассказать. Фей Данауэй идеально воплотила мой замысел. «Загадку...» показали на фестивале в Сан-Франциско. Поначалу о ней ходили довольно кислые слухи, мол, еще одна картина про фотографа и его модель. Но успех был ошеломляющим. Меня стали называть «европейским режиссером». Так же, как многих других режиссеров из Нью-Йорка.

Нина Цыркун. Вы живете в Нью-Йорке?

Джерри Щацберг. Да. И у меня особое отношение к живущим там киношным людям, например к Майку Ли. Он, как и я, еврей и выходец из среднего класса. Нас объединяют мировоззрение, обостренная совесть, чувство вины.

Нина Цыркун. А Вуди Аллен?

Джерри Щацберг. К нему у меня отношение прохладное. Я не люблю его фильмы, хотя отдаю им должное. Знаете, как бывает, — приходишь в музей, видишь много прекрасных картин, но они тебя не трогают. Мне больше по душе то, что Вуди Аллен делает в театре. В кино же, когда мне показывают пятидесяти- или шестидесятилетнего очкарика, за которым якобы ухлестывают Голди Хоун или Джулия Робертс, я не верю. Я люблю реалистическое кино.

Нина Цыркун. С каким поколением или, точнее, с какой группой кинематографистов вы себя ассоциируете?

Джерри Щацберг. С поколением 70-х. С поколением Артура Пенна, Уильяма Фридкина. Кстати, сейчас пошла мода на 70-е. В Нью-Йоркском университете ведется спецкурс по кинематографу той поры, а те, кто сделал славу этого кинематографа, вновь, после долгого перерыва, начинают снимать. Теренс Малик снимает, Мартин Хеллман, Коппола — он-то, правда, подолгу и не простаивал. К тому же некоторые режиссеры 90-х явно склоняются к манере 70-х — Дэвид Линч, Стивен Содерберг. Я бы назвал это школой социальных исследований. В чем ее специфика? Мы ушли от большого кино Лукаса и Спилберга и стали делать кино о людях, об их взаимоотношениях, об идеях. Типичный и великолепный образец — «Разговор» Копполы. В 70-е годы один миллион прибыли от проката считался замечательным результатом, сегодня эта цифра вызывает у продюсеров смех. В Голливуде считают, что маленькие фильмы — неоправданная трата денег. Может, они и правы по-своему. Я бедный, а они рассчитывают на богатых. Стивен Спилберг четвертый по богатству человек в Америке. Это огромное достижение. Конечно, он гений. Гений по производству фильмов для народа. Это особый талант. Но большинство режиссеров — другой породы. Я тоже.

Я в другом бизнесе. Голливудские хиты забавны, и тем не менее сегодня независимые восстанавливают традиции низкобюджетного и малоокупаемого кино. Причем это становится предприятием интернациональным. Я, например, собираюсь снимать фильм на английском языке для французской компании. Действие происходит сначала во Франции, потом в Америке. Проект осуществляется по инициативе французского актера Венсана Лангдона. Он будет играть главную роль, человека, который после Европы оказывается в Южном Бронксе, в негритянском районе, где все относятся к нему с подозрением, он чувствует себя крайне неуютно...

Нина Цыркун. Можно ли говорить о возрождении стиля 70-х?

Джерри Щацберг. Речь идет не о стиле, стиль у всех разный, каждый по-своему ставит камеру, по-своему выбирает и применяет технику. Но главное — рассказать историю человека. На меня огромное впечатление произвели вышедшие друг за другом «Секреты и обманы», «Рассекая волны», «Блеск» — они, конечно, все разные и сделаны не на одном уровне, но все это истории людей, истории, которые могут случиться и во Франции, и в Америке, и в Китае. Этим же так интересно, кстати, и китайское кино. И русское мне нравится. Когда я приехал в Сочи, то первым делом отправился на рынок, это то самое место, где встречаешь интересных, колоритных людей. Я очень люблю смотреть на людей и фотографировать. И вот на сочинском рынке ко мне подошла женщина, вскричала: «Ой, вы американец? Я всю жизнь мечтала выйти замуж за американца!» И стала вертеться передо мной, танцевать, задирать юбку, демонстрировать бюст. И все вокруг — прежде такие угрюмые, озабоченные — развеселились. Люди открылись.

В Америке я не расстаюсь с фотоаппаратом. Начал фотографировать в 50-е годы. Поразительно, как все изменилось с тех пор. В 50-е люди были гораз-

до застенчивее, очень зажатые, все ходили в строгих костюмах, с одинаковыми портфелями. А теперь вроде все тоже ходят одинаково одетыми — в футболках, но посмотрите, как по-разному их носят! Историю человечества можно описать, проследив одни только изменения в прическах. И мне ужасно нравится подмечать такие вещи. И в то же время вот вы сказали, что моя «Загадка...» не устарела. Это потому, что этот фильм — о человеке, а это интереснее всего.

Нина Цыркун. Вы были профессиональным фотографом, продолжаете фотографировать. А вашим операторам не трудно с вами работать? Вы не слишком на них давите?

Джерри Щацберг. Конфликт с оператором у меня был только один раз. А вообще я всегда выбираю самых лучших. У меня ведь самое главное — актеры. Но актерскому мастерству я не учился. Мне очень важно, как они будут сняты, какую атмосферу создаст оператор. Мне очень импонирует, как работает Адам Холендер, как он ставит свет, выбирая боковой или фронтальный. Я ему доверяю, потому что он профессионал и имеет право рисковать. А тот оператор, с которым я потом разошелся, пытался обезопасить себя, и хотя он хорошо знает свое дело, но стеснялся меня, как после признался. И чтобы не попасть впросак, переборщил со светом. Я спросил его, зачем столько света? Он ответил, что, мол, такова норма. Ну и что, что норма, ответил я, ее же можно нарушать. Можно ограничиться только боковым или только верхним светом. Правда, фильм прошел хорошо, никто ничего не заметил.

Нина Цыркун. Случайно ли, что ваши любимые операторы — восточноевропейского происхождения?

Джерри Щацберг. Сначала я познакомился с Адамом Холендером (потом с Романом Поланским — они вместе учились в киношколе). Я видел, как он работал над «Полуночным ковбоем», над «Избавлением». Если ты умеешь играть на рояле, то можешь оценить игру других. Как фотограф я понимал, чем мне нравится работа Адама. Есть режиссеры-диктаторы, я к их числу не отношусь. Я не объясняю актеру, как следует играть, просто рассказываю ему о персонаже...

Нина Цыркун. Значит, вы не являетесь режиссером, работающим с актерами по «Методу», то есть по американской системе Станиславского?

Джерри Щацберг. Нет. Я даже плохо себе представляю, что это такое. Не верю в «отрицательную» или «положительную» ауру, энергетику и прочие штуки. Когда Спенсера Трейси спросили, по какой системе он играет, он ответил: «Если я вижу дверь, я в нее вхожу». Одному из актеров на съемках «Паники в Нидл-парке» требовалось время, чтобы сконцентрироваться, собраться, посидеть, подперев голову руками, — ну, раз ему это нужно, пожалуйста. А другой начинал играть с ходу, моментально. Джин Хэкмен становится персонажем фильма в тот момент, когда включается камера. Выключили камеру — перед вами опять Джин Хэкмен. Поскольку сам я играть не умею, мне это вообще кажется фантастикой. Но иногда даже самый замечательный актер или актриса, даже сама Мерил Стрип, может не войти в роль. Я доверяю своим актерам, а выбрав оператора, прислушиваюсь к тому, что он мне говорит. До начала работы с Вилмошем Жигмондом у меня было свое представление о том, как нужно снимать «Пугало». Я сказал ему, что хочу снять фильм так-то и так-то. А он ответил, что видит его совершенно иначе, как некий сказочный сюжет, историю двух бродяг, пересекающих Америку почти из конца в конец, но Америку как бы ирреальную. И это перевернуло весь мой замысел.

Нина Цыркун. А вам не хотелось бы всегда работать с одной и той же группой?

Джерри Щацберг. Хотелось бы, но в Америке эта мечта несбыточна. Люди работают в жестком графике, у всех жизнь распланирована на годы вперед. А само по себе это очень заманчиво — ставить с одними и теми же людьми разные фильмы. Скажем, «Загадка...» и «Паника в Нидл-парке» — абсолютно разные картины, и было бы здорово сделать их с одной и той же группой.

Мне повезло, что я четыре раза работал с Адамом Холендером и три — с Вилмошем Жигмондом. Их манеры радикально отличаются. Адам, например, старается спрятать камеру, и она как бы исподтишка подглядывает за людьми, шпионит — это немецкий стиль; а Вилмош, напротив, работает открытой камерой. Самое замечательное — раскрывать в людях таланты, зондировать возмож-

ности, проводить вместе свободное время, говорить целыми ночами и все время делать разное кино. Я всегда помню свою работу с моделями, когда был фотохудожником. Помню, как они раскрывались, как преображались их лица, когда я разговаривал с ними. Они начинали совершенно по-другому выглядеть. То же самое происходит и с операторами, и с художниками. У меня двадцать пять лет работает одна и та же художница по костюмам, Джо Иносенсио. В «Панике...» есть один безымянный персонаж, который появляется в двух эпизодах. В первом он сидит в машине, его никто не видит. Тем не менее она одела его как следует, и у меня было четкое ощущение, что в машине сидит не болван, а некто подлинный.

Нина Цыркун. Не хотелось бы вам еще раз снять Фей Данауэй, с которой вы начинали работу в кино?

Джерри Щацберг. Да. И у меня есть для нее роль. Специально для нее. Я пытался предложить этот проект студии Universal. Это история стареющей кинозвезды, которая постоянно говорит цитатами из своих прежних ролей. Она живет в Майами. И у нее есть друг-фотограф... Пока что денег на этот проект нет. Мне хотелось бы еще раз снять и Моргана Фримена. Когда я пригласил его в фильм «Клинтон и Надин»[1], он уже тридцать лет снимался и был известен как исполнитель ролей в детских телесериалах. И вот публика впервые увидела его в полноценной роли. Полин Кейл написала тогда в «Нью-йоркере»: «Морган Фримен — лучший американский актер». Между прочим, по идее, мне нужен был тогда белый актер, но Морган был так хорош, что я предпочел его. И в результате получился совершенно неожиданный персонаж, и фильм изменился.

Нина Цыркун. Я, наверно, задам некорректный вопрос, но все же: не могли бы актеры, которые так вам обязаны и которые сегодня достаточно состоятельны, помочь вам в продюсировании?

Джерри Щацберг. Это не так просто. Риск огромный. Морган Фримен сказал как-то: «Я хотел бы поработать с Джерри, но он не ходовой режиссер». И Аль Пачино так говорит. Я их понимаю. И пытаюсь быть лояльным. Они озабочены своей карьерой, своей жизнью. Мой французский актер-продюсер, может быть, не самый талантливый и не самый подходящий для данного случая, он даже не говорит по-английски, это страшно затрудняет весь процесс, но он инициировал наш проект, за это я ему благодарен и буду с ним работать.

Нина Цыркун. А у вас не было искушения поработать в театре?

Джерри Щацберг. Меня очень интригует эта идея, но она же и пугает. Актеры мне все время твердят: тебе надо что-нибудь поставить в театре. Но грандиозные постановки я делать не хочу да и не смогу. Есть замысел поставить одноактную пьесу Гарольда Пинтера в Лондоне с Морганом Фрименом в главной роли. Это была бы сумасшедшая работа... Соблазнительно было бы поставить что-нибудь и в Нью-Йорке. Здесь ведь мои корни. И я очень отчетливо это чувствую, понимаю, что это значит для человека, и потому симпатизирую палестинцам, которые хотят вернуться к своим корням. Евреям тоже сочувствую, потому что и сам еврей. А в Нью-Йорке вообще есть нечто магическое. По нему хорошо бродить просто так. Здесь ты свободен, здесь ты можешь быть самим собой...

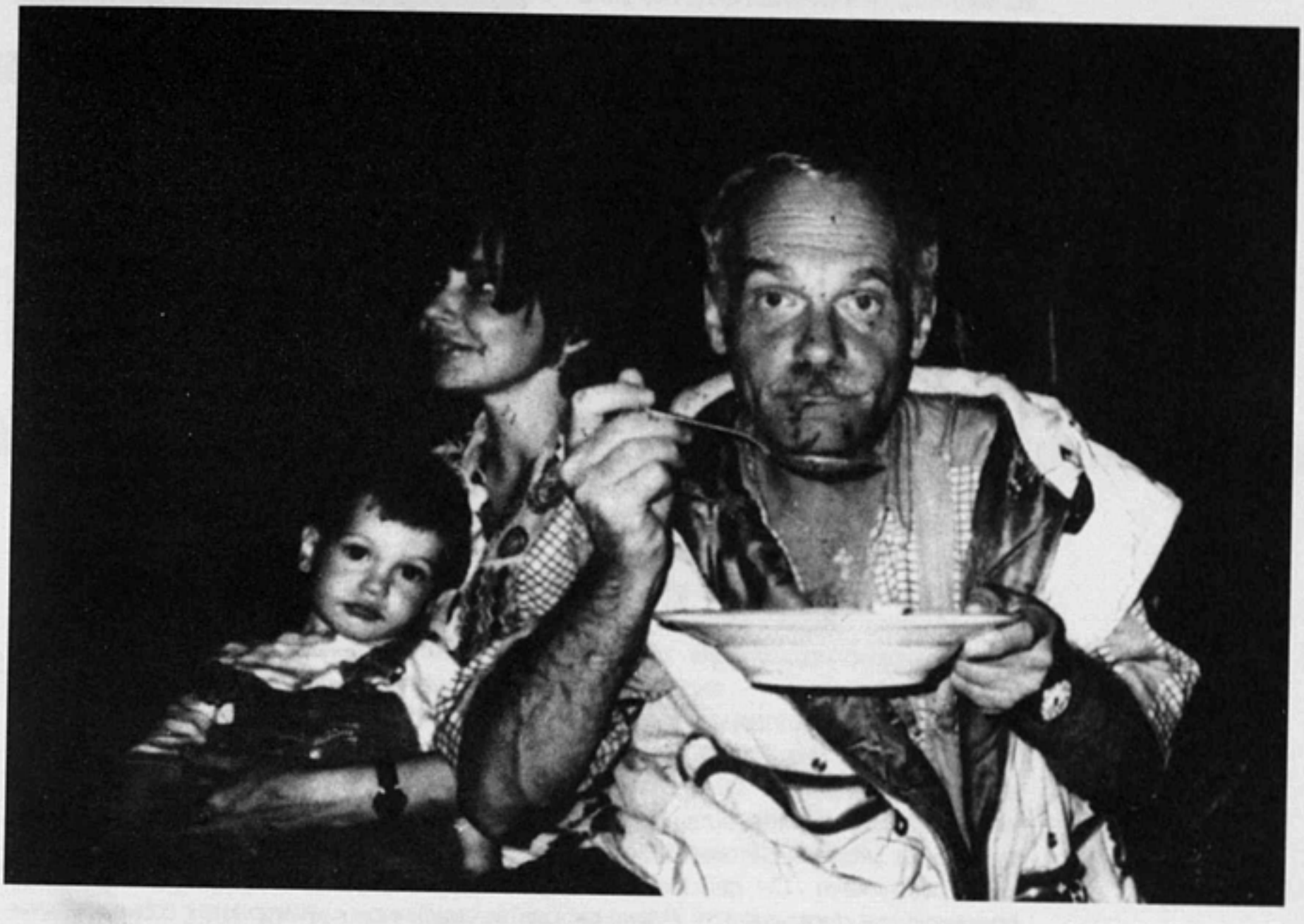
Сочи, июнь 1997 года

---

[1] У нас фильм известен под названием «Кровавые деньги». — *Н.Ц.*

О.ГОРНОСТАЕВА

Уникум



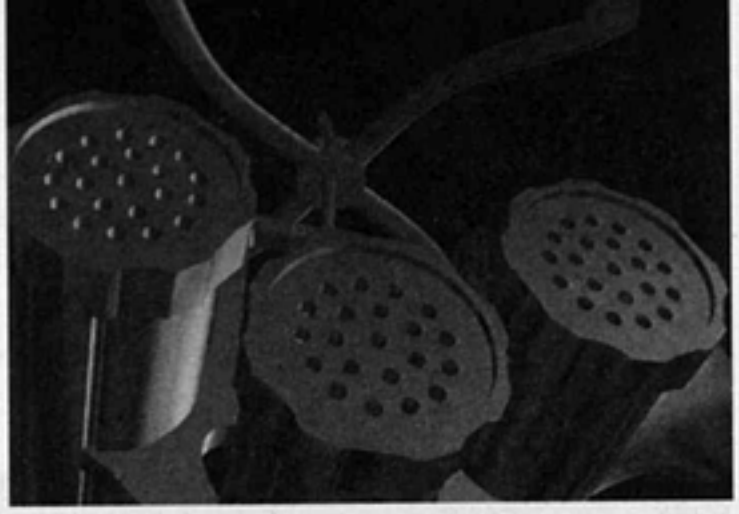
В.Кобрин с женой Ольгой и сыном Осей

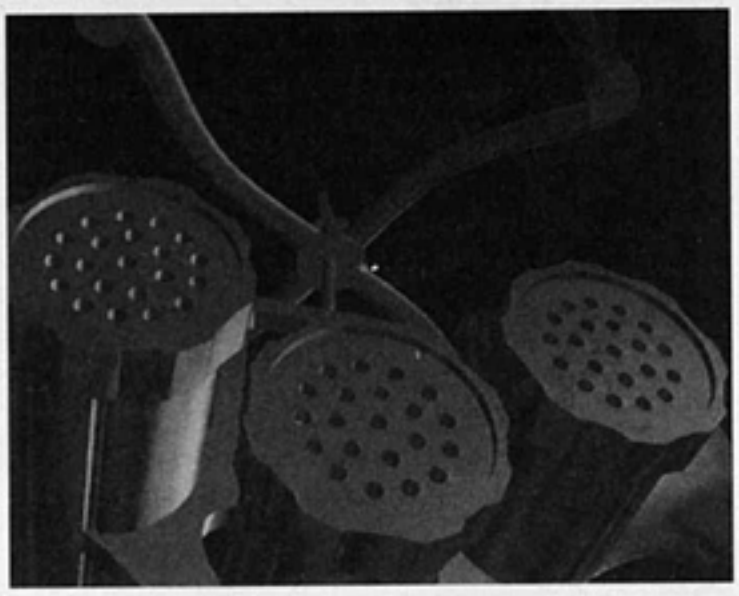
Дверь открывается с трудом — в узком коридорчике хрущобы вся стена завешана верхней одежкой гостей и постоянных обитателей этого не совсем реального мира. Лавируя между шаткими колоннами фильмовых банок и падающими куртками, стараясь не задеть камеру и не задавить снующих под ногами котят, я втискиваюсь на крохотную кухню и усаживаюсь за круглый стол, где уже «в тесноте, да не в обиде». Через свисающие отовсюду «мобиле» приветствую коллектив. Два оператора — Валера и Миша, программист Коля, два бывших вгиковских студента Вадим и Нормунд и один, по-видимому, будущий студент — Денис. Хлебосольно гремит кастрюлькой у плиты жена Оля. А хозяин дома Владимир Кобрин задвинут в уголок с годовалым Осей на руках и с кошкой Басей на голове. А вот этого бородатого я не знаю... Наверное, он новый сотрудник «Студии Кобрина». Как он появился здесь? Почему уже нашел свое место за одним из многочисленных компьютерных экранов, загромоздивших «большую» комнату? Может быть, случайно увязался за кем-то из наших? Любопытный? Ну-ну... Ведь забрести сюда каждый может. Но не каждому суждено здесь остаться.

Я всегда хотела спросить у Кобрина, кто и по какому отбору остается с ним надолго или навсегда из тех бесчисленных, постоянно попадающих под его магию людей?..

— Те, кто занимает мало места! — говорит Кобрин.

В двухкомнатной малогабаритке на первом этаже постоянно проживают: четыре компьютера, шесть камер со штативами и прочим прикладом, десять яуфов кинопленки, осветительные приборы, телетракт, огромный рирэкран, телевизоры, видеокамеры и видеомагнитофоны, провода, кабели, трансформаторы, кас-





сеты, книги — все перечислить невозможно, а также сама хозяйка дома Ольга, ее гениальный Кобрин, большая девочка Инна, крохотный мальчик Ося и никем до конца не подсчитанное количество кошек и котов. Однако такой пустынной и малонаселенной квартира бывает только поздней ночью. Обычно же в ней кроме постоянно проживающих обитателей находятся также обитатели временно пребывающие, то есть два-три оператора Кобрина, ассистенты, бывшие, а также настоящие и будущие студенты его мастерской, друзья, болельщики, включая и автора этих строк. Словом, запредельная теснота, преодолеваемая фанатической устремленностью.

Здесь все работают, здесь кипит жизнь кино, о смерти которого так часто приходится сегодня слышать. И даже от самого Кобрина. Нет-нет, да и скажет: «Кино, наверное, уже умерло». Правда, потом сам себя же и опровергнет:

— В будущее кино я верю. Верю, что кино никогда не умрет, как искусство соборное. Люди должны идти куда-то специально, целенаправленно, а не ждать покорно то, что им телевизор прямо в койку подаст. И должны платить за билет. Искусство — оно, конечно, ничего не должно стоить, но все равно и волевого усилия, и платы за вход требует!

А видак... Это когда мы вожделели американский образ жизни, когда мы жвачки не видели, то думали, что она заменяет завтрак, обед и ужин. Оказалось, что ее все же выплевывать надо. Вот то же самое и видаки. Вначале их называли видики, но это детское, восхищенное прозвище не прижилось. Слова случайно не возникают. Он действительно видак — как стульчак, как... Уничижительно. Когда-нибудь смотреть его будет так же неприлично, как журнал с сомнительными картинками рассматривать... Хочется порой, интересно, но — непристойно.

Так что кино выживет, как выжил, на той же, кстати, соборности, театр. Выживет как вид особого искусства, обращенного в какие-то, только ему доступные пространства души... Правда, изменится оно при этом совершенно кардинально.

Ведь вдумайся: на чем сто лет просуществовало великое, со всеми его достижениями в области идей, образов, смыслов, искусство кино? На гениальном для своего времени, но до крайности простеньком по механике изобретении. Мне недавно из Гарварда пришло приглашение — прочитать цикл лекций. А на бланке схематичное изображение грейферно-обтюраторного узла, того самого, что есть «техническая основа» всего кинематографа. И смешная мысль мелькнула: мы могли бы такое механическое устройство за один день сделать. Конечно, какое-нибудь очень примитивное, корявое, но сделали бы — из наших железок.

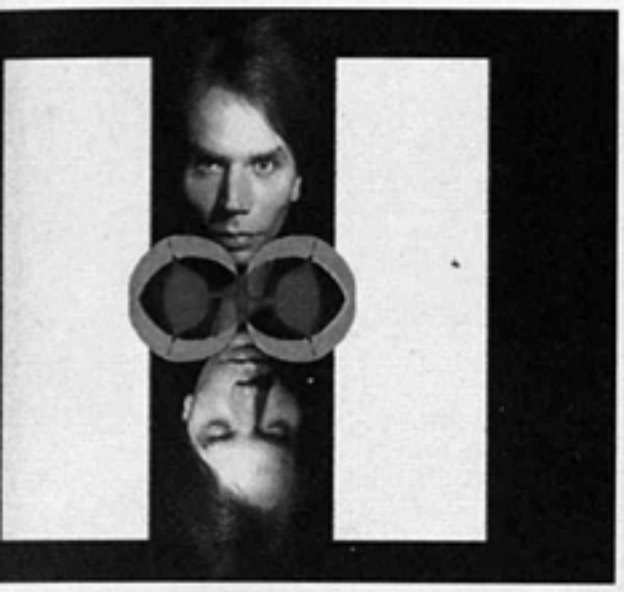
Компьютер совсем другое дело. Невероятно сложная штука. В домашней мастерской ни за день, ни за год не сделать. Но на этой-то сложнейшей электронике мы делаем сегодня все те же движущиеся фотографии. Это ведь бред! Что-то, что было дико трудно на пленке — совмещения всякие, симметрические раздвоения, размножения, прочие трюки, — конечно, получается, ему это раз плюнуть, но и сотой, даже тысячной доли своей технической мощи компьютер при этом не расходует. Ему нужны задачи другого уровня. Со слишком простыми он даже мучается иногда, как с фотокартинкой. Значит, ему нужна другая — не обычная фотография.

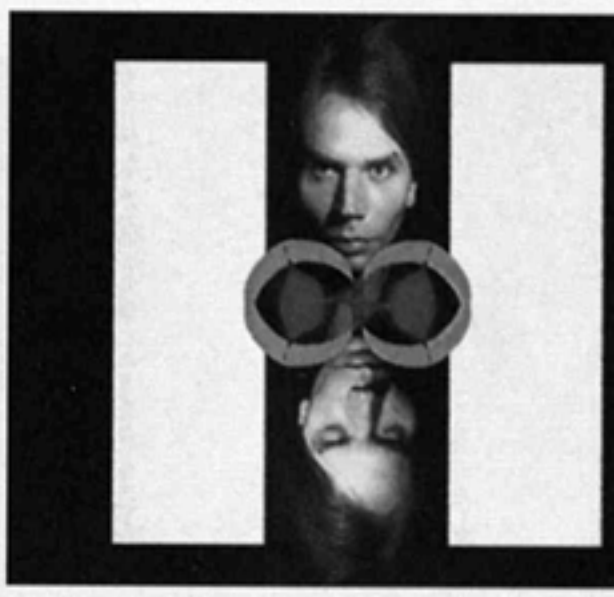
Каждый школьник может понять и объяснить фотохимический принцип. Но попробуй залезть поглубже... Я где-то читал, что у фирмы «Кодак» было специ-

альное стадо бычков, не то целая ферма... Может, и сейчас есть. Зачем? Затем, что в основе эмульсии желатин. Понимаешь? Кровь жертвенных животных...

Но главная мистика для меня даже не в этом. Оказывается, когда под действием световых лучей зерна серебра видоизменяются, они как бы прорастают в разные стороны щупальцами. Знаешь, на что становятся похожими? Да-да! На нейроны мозга! И так мозговая ткань превращается как бы в поле — поле информации. Наше несовершенное зрение считывает лишь какую-то ее часть.

Вот я и думаю, если бы все это бешеное количество ферритиков-магнитиков, которое в компьютере, задействовать по тому же принципу? Представь се-





бе, что не какое-то, вполне исчисляемое, очень ограниченное количество зерен фотоэмульсии, как на пленке, а безумное количество элементов электронной памяти картинку создает. Жуть, да? Но она же, такая картинка, становится фактуральной... То есть — голографический принцип — каждый элемент, каждая часть такой картинки содержит всю полноту информации о целом, всю картинку целиком...

Если я до этого додумался, значит, скоро, очень скоро такой принцип компьютерного изображения не просто изобретут, а начнут внедрять. Появится иное изображение, а значит, и принципиально иное кино. Иное физически, химически, технически, а главное, иное по содержанию, по смыслу кино будет, на иные какие-то пространства души рассчитанное... Туда, где все — до дна, где все — предельно ясно...

Можно с ума сойти, какая будет ответственность у художника за такую картинку, за такое кино! Даже страшно пока думать... Может, не доживем? Хотя готовиться все-таки надо...

Мы все — студенты ВГИКа, режиссерской мастерской научно-популярного фильма Б.А.Альтшулера — понимали, что Володя Кобрин среди нас — явление.

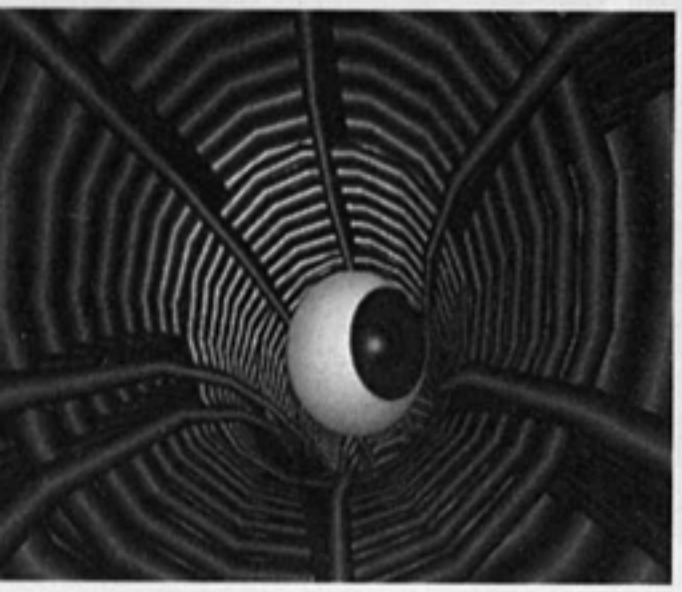
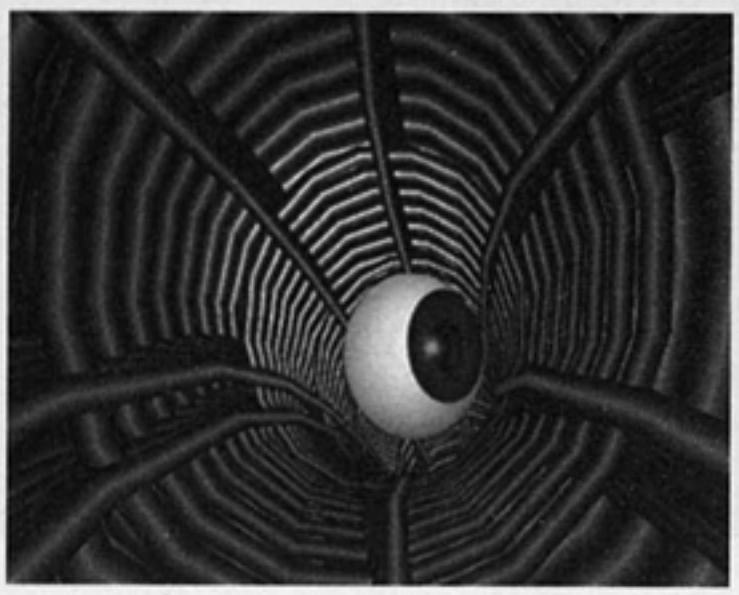
Явление, однако, возникло ненадолго. Потусовавшись, как говорит нынешнее поколение, слегка по нашим коридорам, попив пивка с нами в баре на ВДНХ, он ушел туда, откуда явился, — в застенки «Центрнаучфильма».

Все тогда уже бесконечные «виртуальные миры» Кобрина были втиснуты в одну операторскую комнату. Даже не в комнату, а в то, что в ней оставалось вокруг громадины мультстанка МФ-12. Гипсовые маски и слепки, бюсты питекантропов, скелеты, чучела, старинные часы, мясорубки, топоры, веревки, бусы, гвозди — все это лепилось по стенам еще тогда, в «казенном доме»... Там он не только работал, а действительно жил, а туда, где проживал официально, тащился всегда с тоской и неохотой, заползая попутно во все книжные и радиоотделы, магазины, киоски. И ненавидел выходные.

Художником, в смысле изобретателем изображений, Кобрин, по-видимому, просто родился. Потому что рисовал всегда: что-то, на чем-то, чем-то, причем абсолютно неформально — ни в кружках, ни в изостудиях, ни в художественных школах никаких правил и методик не постигал. Одновременно очень любил ломать и починять, развинчивать и свинчивать все железное, механическое, техни-

ческое, что попадало в его изящно-конопатые пальцы. Окружающие посчитали это тягой к научно-техническому прогрессу и не удивились тому, что вундеркинд после десятилетки стал расточником-станочником на заводе. Но завод был заводом экспериментальной киноаппаратуры, поскольку кино, фото и все такое прочее увлекало Володю еще с того момента, когда среди его сокровищ мусорного происхождения оказался кусок какой-то драной кинокопии.

Потом он стал механиком на «Центрнаучфильме» и возился со сложной съемочной техникой, изобретал всякие хитроумные приспособления для специальных съемок. Научился сам снимать через микроскоп и в конце концов поступил на операторский факультет ВГИКа в мастерскую Б.И.Волчека. Это был первый

вгиковский опыт Кобрина. Через год — повестка. Казарма. Курс молодого бойца. Присяга. Но все же солдат, умеющий рисовать, получил в Советской Армии некоторую возможность развивать свои творческие способности путем раскрашивания стенгазет, «Боевых листков», ленинских комнат, клубов, бордюров и газонов. Словом, в армии Кобрин развил свои творческие способности до такой степени, что, снова вернувшись во ВГИК, чуть было не вылетел из него без операторского диплома после четвертой неудачной попытки сдать научный коммунизм. Сам Борис Израилевич хлопотал за бедного тупицу, и тупица стал-таки полноправным оператором и начал снимать на родной студии разные учебные и научно-популярные фильмы.

Тут вскоре выяснилось, что оператора Кобрина можно использовать не только по прямому назначению, но и в качестве не заложенного в смету фильма художника. Так и числился он официально оператором, а между тем его рисованные, мультипликационные, комбинированные, замысловато трюковые кадры делали необыкновенно запоминающимся, выразительным каждый из фильмов, где стояла в титрах фамилия Кобрин.

Его популярность именно в этом качестве — в качестве художника, режиссера и оператора, снимающего рисованное изображение покадрово, — росла очень быстро. И в конце концов, так и не получив второй, режиссерский, диплом, Кобрин стал режиссером и в 1975 году поставил фильм «Явление радиоактивности». Правда, он стал режиссером в самом непопулярном, непрестижном, никем всерьез не воспринимаемом, выделенном в «особый вид кинематографа» учебном кино. Но с появлением на экране странных, завораживающих фантазий Кобрина всем стало вдруг понятно, что учебный фильм может быть не просто иллюстрацией к учебнику. Фильмы Кобрина заставили задуматься над, казалось бы, общеизвестной и потому никому особенно не интересной разницей между языком науки и языком искусства.

Как же рассказать об учебных фильмах Кобрина тем, кто никогда их не видел?

Получится примерно так: искаженное, отраженное в сферическом зеркале изображение... Комнаты? Веранды? Дачи? Темнота, нарушаемая только мерцающим, световым... огненным... кругом. Кто-то неразличимый во мраке бегает вокруг стола с включенным карманным фонариком. Этот кадр снимался замедленно, и при нормальной скорости проекции след фонарика слился в непрерывную пылающую линию... Это кадры из фильма «Физические основы квантовой механики».

А вот другое — из этого же фильма. Рулетка... Превращается в мишень... Пистолет... Выстрел... Медленно-медленно катится шарик... Неуловимая трансформация в изумительно красивые по очертанию силуэты... нет, разноцветные тени — коней... Мчатся? Летят? Парят эти феерические кони, заполняя собою весь экран... Та же завораживающая магия самого изображения и все убыстряющегося ритма...

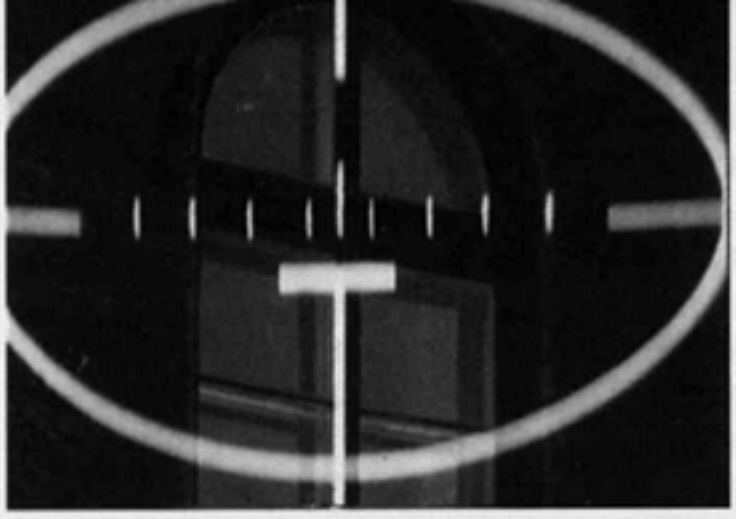
Из цикла фильмов Кобрина по биофизике вспоминаются бегущие с безумной скоростью в небесной сфере облака... Пылающие «настоящим» огнем глаза Гомера... Живые раки, плавающие в фарфоровой тарелке... Рояль, который шагает, скалит зубы-клавиши... Пиявка, переползающая острие бритвы... извиваю-

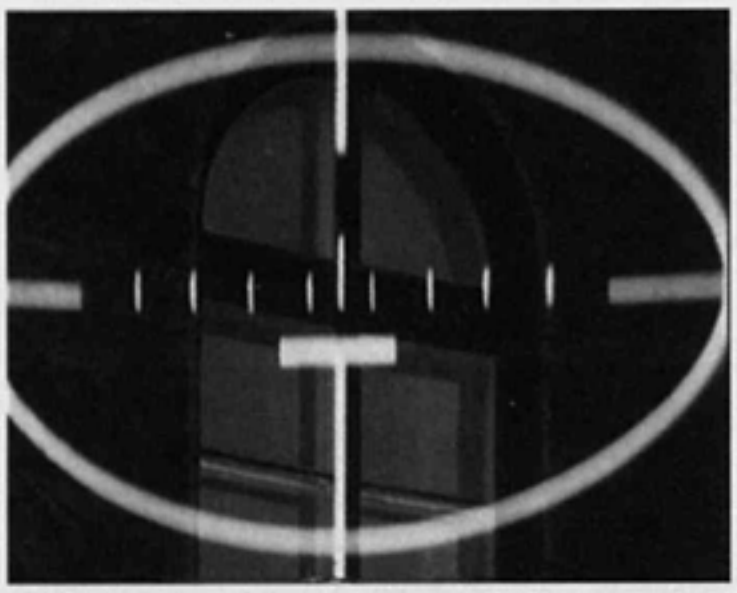
щаяся внутри медицинского шприца... Муравьиная куча? Вавилон? Человечество?.. Человечество... Над беспорядочной суетой каких-то ничтожно малых живых существ огненным заревом силуэты: Гитлер, Мао, Сталин...

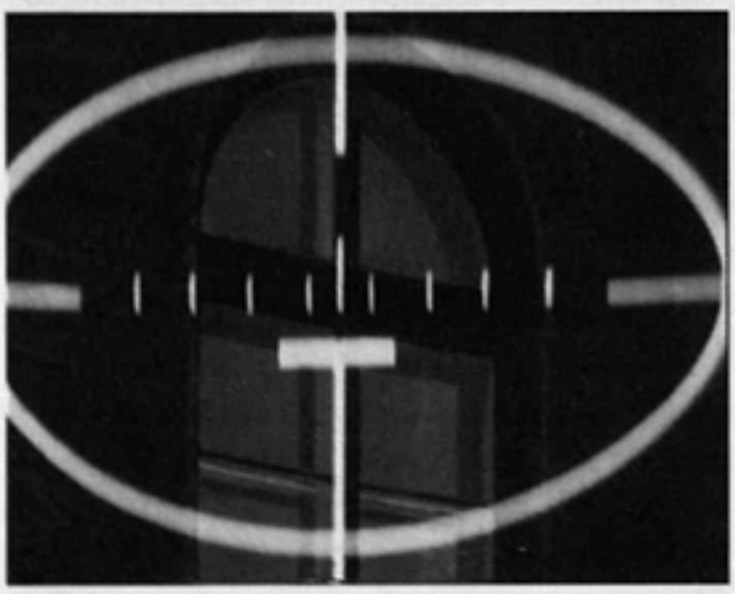
Пересказывать эти жутковатые видения-кадры можно бесконечно. Тот, кто их видел, помнит, что это магическое зрелище. Зрелище, не выразимое словами.

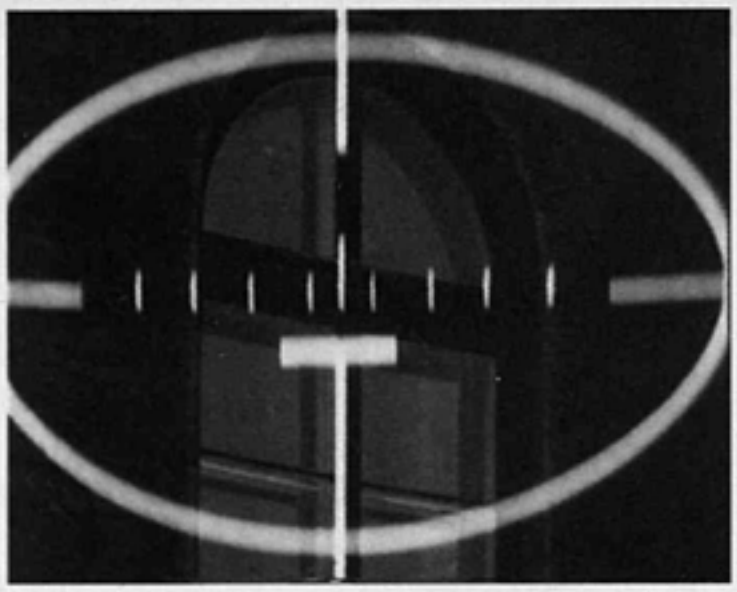
Буквальные расшифровки каких-то кадров возможны. Их логический смысл не искажает научного содержания. Круговой светящийся след фонарика можно, скажем, «перевести», как свет и бесконечность познания, но в то же время это и ограниченность знания... «Материальный» след «временно́го» свечения. Но сколько их, вариантов прочтения одного только единственного кадра!

Конечно, если выписать на бумагу все подряд, один за другим символы каждого кадра с их расшифровками, то окажется, что буквально каждое научное понятие абсолютно точно переведено на изобразительный язык. И в этом несомненная авторская добросовестность по отношению к исходной задаче. Но, как говорил Лотман, художественный текст всегда меньше по объему, чем









соответствующий ему информативно текст нехудожественный. Прямое следование научному изложению предмета не входит и не может входить в задачи художника. Кобрин не объясняет, не растолковывает. Он всегда дает прямой суггестивный ход к явлениям. Глядя на поток невероятно многозначных зримых образов, загипнотизированный каким-то космическим, вселенским ритмом, зритель впадает в необъяснимый транс. Он слушает об Эйнштейне, о Нильсе Боре, о постоянной Планка, о переходах электронов с уровня на уровень внутри атома, о том, что такое свет в физике, а в душе его нарастают необъяснимые смятение и восторг.

«Хлебников научного кино» — так Кобрина называют многие среди тех немногих, кто знает его фильмы. Но первым назвал его Хлебниковым все тот же наш патриарх — профессор ВГИКа, родоначальник учебного кинематографа Б.А.Альтшулер. Поэзия Хлебникова загадочна. Его считали «поэтом поэтов», гениальным идиотом. Кинематограф Кобрина — тоже загадка. Бесконечная зашифрованность непрерывно меняющихся изображений. Каскад цвета, форм, игра многозначных символов...

Учебные фильмы В.Кобрина учат не столько студентов физике, сколько кинематографистов — формотворчеству, новым «словам» киноязыка — доказывал Альтшулер. Со временем — не только он. Кинофестивали стали почитать за честь вручение одного из призов Кобрину. И как только не обыгрывали номинацию: «За творческий поиск», «За эксперимент», «За неожиданность» и даже просто — «Уникум». Впервые как о феномене кино заговорила о Кобрине и почти целиком показала его фильм «Гомо парадоксум» телевизионная программа «Взгляд».

Эта картина была сделана в 1989 году. Прасковья Яванская — так представляет режиссер свою главную героиню — мартышку с острова Ява по кличке Прасковья. Так вот кто во всем виноват?! И в том, что голая обезьяна, которая начинает размножаться раньше, чем достигает максимума в развитии ее мозг, стала Властелином Мира и готова этот мир разрушить?

Впрочем, отсутствие волосяного покрова не самый главный признак гомо сапиенс. А главный? Разумность? Но не эта ли способность к рациональному мышлению привела человечество на грань катастрофы? Значит, способность мыслить абстрактно — тупик? Каковы же альтернативные пути развития? Сплошные вопросы... А ответы? Может быть, их просто трудно понять, поскольку

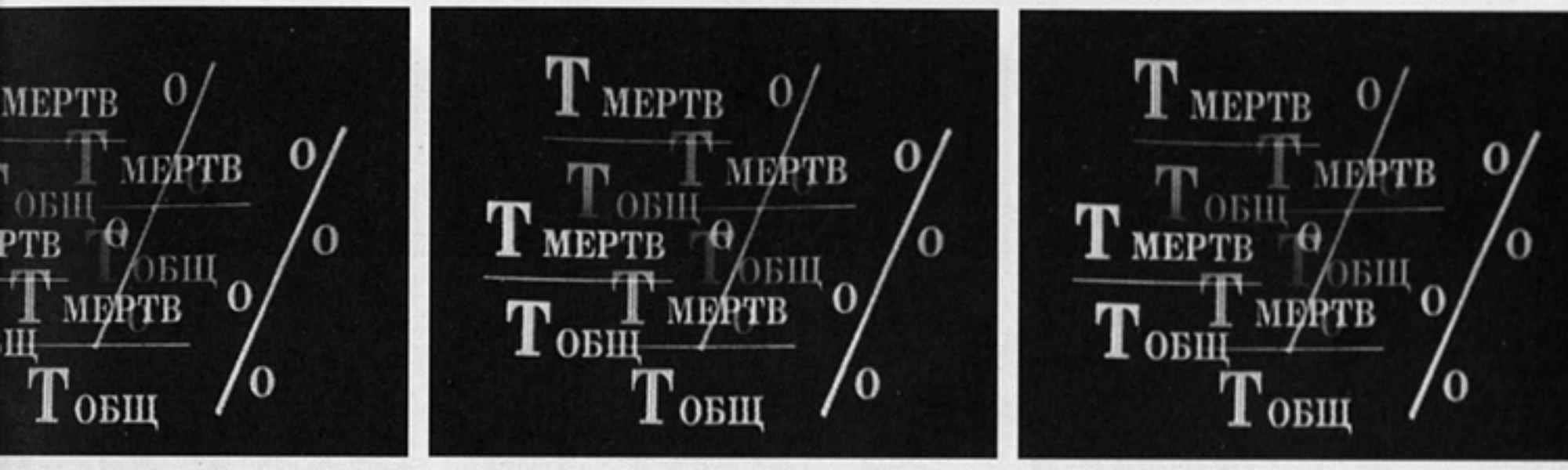
ку комментарий к фильму звучит на эсперанто? Но ведь есть же и перевод на русский... А как надо его понимать? Логическое понимание такого фильма невозможно. И режиссер стремился явно к иному уровню общения. Лопата — гильотина... Катафалк — как игрушка, и человечки бегут за ним, как заводные куклы. Оживают манекены из папье-маше, а живой человек действует, как автомат, как робот...

Кобрин честно пересказывает нам основы дарвинизма и все научные формулировки, содержащие определения человека. Но мы чувствуем, что возможны варианты, что автор играет определениями, а порой и просто дурачит зрителя.

Да, мы произошли от обезьяны и во многом ею же и остались. Да, мы разумны только в известных пределах и с помощью этого своего разума рубим, так сказать, сук... Все это у Кобрина сказано довольно насмешливо и зло. Тут как раз и проявляет себя вполне новый кобринский язык. Все те же символы, мифологемы, привести которые к понятию можно, лишь подробно выписывая из всяческих энциклопедий древнейшие архетипические их значения. Но в фильме «Гомо парадоксум» мифологемы и символы оказываются включенными в какой-то новый ритм... Музыки? Пляски? А может быть, ритуального действа?

Флоренский писал о том, что связь с Творцом доступна нам лишь в ходе ритуала. Но ритуалы могут быть разными: христианскими, масонскими, шаманскими...

Будучи автором предвзятым и уже почти профессиональным коброведом и кобреалистом, я не берусь навязывать определение, наиболее подходящее коб-



ринскому ритуалу. И знаю, конечно, что наша начавшая постепенно возвращаться к вере интеллигенция уже давно пошептывает, что Кобрин связан с нечистой силой, что от его картин несет сатанизмом. Это началось сразу после того, как в «Гомо парадоксум» топоры, пылая, превращались в свастику и оживали съеденные люди. А уж фильм того же 1989 года «Последний сон Анатолия Васильевича» объявляли заигрыванием с чертом чуть ли не все самые светлые головы. И правда, что это? Бегает без какого бы то ни было комментария по экрану, дергаясь, голый и несимпатичный человек. То в горящую топку печи залезет, то со странными сосудами — вроде тех, что на станции переливания крови, — поигрывает. По крышам лазает, справку об освобождении и удостоверение предъявляет. Действительно — черт-те что. Непонятно, пугающе, мрачно, противно, даже омерзительно.

Один из наших, не принятых за безграмотность в мастерскую, абитуриентов по поводу «Последнего сна...» написал: «Я посмотрел этот фильм и спотел». Самая точная рецензия.

Не буду никого опровергать и ни с кем спорить. Вопрос слишком сложный. Но не могу не сказать о том, к чему пришла сама, долгое время общаясь с Кобриным: для того и сделан этот, к примеру, жуткий фильм, чтобы мы, товарищи, сограждане, господа, «спотели».

А как бы мы хотели? К Богу, в храм, к Святому Причастию — без покаяния, без осознания того, что мы с душой своей грешной наделали? Да, настоящее искусство должно, конечно, нас облагораживать и души наши гармонизировать. «Последний сон...» не гармонизирует. Не гармонизирует и всё. А «Капричос»

Гойи? А «Герника» Пикассо? Не пугают? Не напоминают? Не предвещают нам что-то такое, что мы не хотели бы слышать?

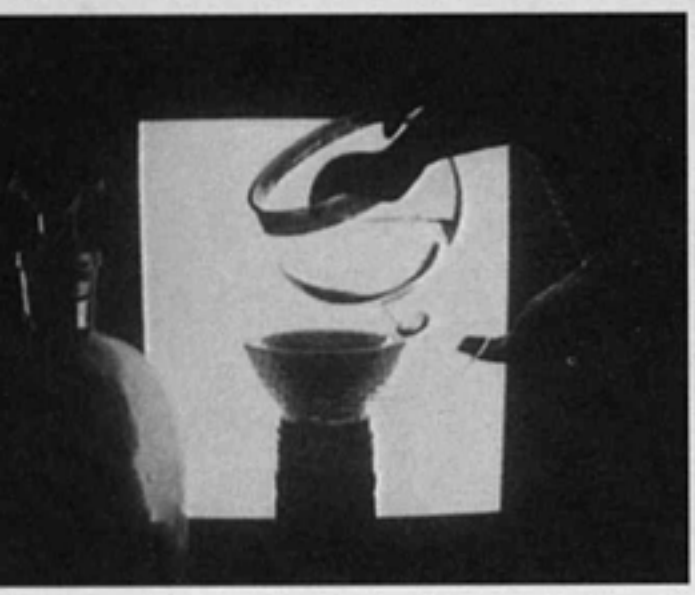
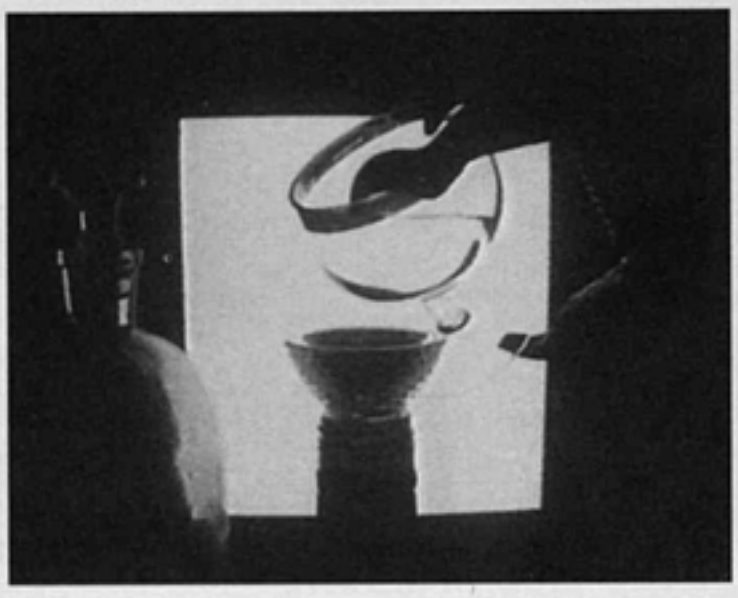
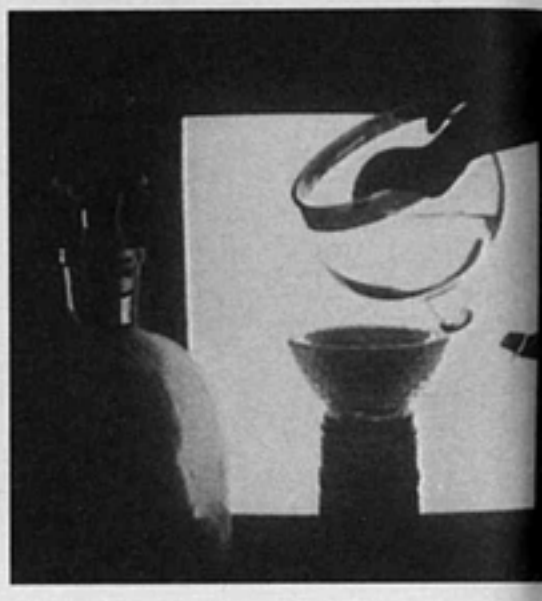
Хотя и то правда, что место возле храма Гроба Господня в Иерусалиме, где под Голгофой проходит никем еще до дна не измеренная страшная трещина, спускаясь, говорят, прямо к центру Земли, теперь замуровано, забетонировано. Вроде бы слишком много было случаев, когда люди прикладывали ухо, прислушивались к звукам ада и сходили с ума...

— А надо бы чаще к Причастию ходить, — говорит Кобрин. — Нас ведь всех бесы искушают. Искусство — оно само по себе — главное искушение-то и есть! Вот ты — художник, пишешь полотно. Портрет, натюрморт или еще того хуже — пейзаж. Ты погляди, на какое искушение ты провоцируешь людей! Дальше ведь его — полотно это самое — отдашь, подаришь, продашь. Дальше начнут его воровать, перепродавать... Вот и подумай, имеешь ли ты право на это? Не как художник, а как человек под Богом? Вводить людей вот в такое искушение? Своей прекрасной кистью...

Поэтому стараюсь, чтобы мои поступки были на расстоянии моей вытянутой руки. А дальше ведь и благие деяния могут быть вывернуты и обращены во зло...

Есть, конечно, и сатанизм в искусстве. Но это когда художник исповедует сатану. Тогда что бы он ни делал — будет сатанизм.

Надо бы все додумывать, чтобы понять в конце концов: кому он, ты, я служит, служишь, служу... Там, на небе — все определенно, на дне — тоже конкретно вполне. А мы всегда между. Постоянные эти хождения — «я часть той силы, что вечно хочет зла, но сотворяет благо». Или наоборот...

Известно суждение, что, мол, если нет тени, то нет и света. И возникает мысль, а давай-ка я-то вот и буду эту саму тень людям показывать... Иногда это большие выгоды сулит...

Но если вступил в сговор с темными духами — они тебя дальше уж и потянут. Нельзя за бесчестно вырученные деньги чем-то таким — супер! — доосснастить студию и снять потом какой-то светлый фильм. Не получится.

Один случай совсем уж... Как из святоотеческих писаний... Ужасный день. Беспросветный. День смерти моей дочки шестилетней... Приходят люди, ничего о нашем горе не знающие. Очень-очень богатые. Фотографии приносят совершенно фантастические... Знаешь, съемка в каких-то там липтонных лучах и все такое... Словом, духи там темные вот эти самые или привидения, как там их еще называют. Причем явно ведь чувствую — не фальсификация, гениальный прорыв... Вот только куда?

Сулят они мне огромнейшие деньги и просят всего лишь в обычной своей роли выступить — то есть быть режиссером и оператором фильма вот об этой самой чертовщине всякой. Честно скажу: растерялся. Изображение, манящее необычайно, да и деньги... А они грамотно так излагают: понимаем-де, что первая реакция верующего человека всегда на такие снимки резко негативная, но потом, если оставить их у себя, вглядываться, подождать, все проходит, даже наоборот, что-то начинает открываться и притягивать. Мы подумали-подумали и отказались все-таки...

С тех пор я почему-то абсолютно уверен, что никакие колдовские и ведь-

минские передачи, которых теперь столько на нашем телевидении развелось, никогда мне никаких роликов или заставок не закажут. Я просто чувствую, что под защитой...

А подтверждение было не так давно и смешно даже. Самый старший из моих детей, сын, с женой развелся. И эта его бывшая жена вместе с моей, тоже бывшей, конечно, отправились к какой-то не то гадалке, не то ворожее... Ну, возвращать нас, понимаешь, накликивать, или как там у них это называется: любовная магия, да? Так эта тетка, специалистка то есть, так прямо и сказала, что Вова, мол, под защитой и вернуть его своими способами она отказывается!

И вот вопрос: как прожить так, чтобы эту защиту с тебя не сняли, как не предать своего ангела-хранителя?.. Я не знаю... Зато я четко понимаю, что если работаешь, а силы откуда-то берутся на преодоление всяких трудностей, неудач, если при всем отчаянном нищенстве вокруг что-то все-таки есть, кому-то даже удается помогать и кое-что приобретать для нашего общего дела, а главное, если все невзгоды, неудачи, неприятности мгновенно забываются — значит, это все дается... оттуда... Правильно все говорят: «Бог не по силам креста не дает».

В.Кобрин и оператор В.Иванов на съемках

Ты знаешь, сейчас столько народу приходит ко мне бесноватого какого-то. Гнать — не умею. Просто жду. Если проработав здесь, посмотрев, послушав, все равно продолжает липнуть — значит, не безнадежен, когда-нибудь свой путь к спасению почувствует. Ну, а если уходит... Ну что ж! Значит, тянет чернота... Что я могу сделать? Я же не священник, не проповедник и уж тем более не пророк. Просто стараюсь почувствовать все время: нет ли противоречия между образом цели и образом действия. Наверное, это главная ось православия.

Жизнь каждого уникума всегда пронизана мистическими связями и невероятными совпадениями. И надо же было такому случиться, что основной заказчик фильмов Кобрина в его «учебный» период назывался не как-нибудь, а КОБР — Комитет образования!

Этот-то КОБР по мере того, как в конце 80-х слава ведомственного режиссера начала просачиваться за стены ведомства, и принялся его уничтожать. Кобрин стал мучеником. Хотя, строго говоря, он был им всегда. Достаточно вспомнить, что Кобрин снимал свои учебные

фильмы-произведения, зная, что им не суждена долгая жизнь. Исходные данные, с которых можно делать тираж, хранятся вечно только в том случае, если фильм — произведение киноискусства, а учебные фильмы таковыми не считались. И срок их жизни устанавливался в пять-шесть лет. Поэтому учебные картины Кобрина не увидит уже никто. Кроме фильма «Перенос электронов в веществе», который был спасен Конфликтной комиссией Союза кинематографистов уже в годы перестройки.

Впрочем, перестройка не только спасла кобринский фильм, но и похоронила «учебное кино», которым занимался Кобрин.

Тогда с одной из перестроечных трибун и прозвучал голос Ролана Быкова: «...Из всех детских кино для нас важнейшим является кино Кобрина». В своем здании на Чистых прудах Быков отвел Кобрину целых сто квадратных метров площади под студию. Потом, правда, эти сто метров усохли до шестидесяти, потом и вовсе до тридцати, но студия все же возникла.

Долго ей не могли подобрать название. Неигрового кино? Но ведь сам-то мастер как раз делал в это время игровой полнометражный фильм «Последний сон Анатолия Васильевича». Экспериментальная — название, ничего не содержащее. Так называют себя чуть ли не все мастерские ВГИКа, где у Кобрина к тому времени уже была своя мастерская при кафедре режиссуры. И сочинили так: «Мастерская режиссуры трюкового фильма и компьютерной графики». Трюкового — потому что все кобринские комбинированные, рисованные, покадровые, особой техникой снятые изображения в мире называются трюками. (У нас трюковыми почему-то называют кадры, снятые с каскадерами.)

А с «компьютерной графикой» вот что вышло. Название утвердили, а Кобрин... сломался! Не может, ну не может он руководить чем-то, чего не знает, учить тому, чего сам своими руками не пробовал! И он купил себе самую примитивную и дешевую детскую игровую ЭВМ «Микроша». Развинтил. Свинтил. Понял все принципиальные премудрости программирования и сделал свой первый компьютерный ролик.

Для тех, кто понимает хоть что-нибудь в компьютерной графике и знает, что «Микроша» — это почти что арифмометр, только снабженный отвратительнейшим экраном, это звучит совершенно неправдоподобно. Ильф и Петров сказали бы: «Смотрите, Шура, что можно сделать из швейной машинки». Словом, проще и быстрее было бы, наверное, прямо на пленке кадрик за кадриком вручную нацарапать это кино.

Кобрин, кстати, когда-то и вручную пробовал царапать. А самая паршивая пленка ДС

давала у него изображение, как на «кодаке», потому что сложный цвет получался у Кобрина не под камерой, а на самой пленке. Например, чтобы получить сочный фиолетовый, он снимал на «прожог» в первой экспозиции синий фильтр, а во второй — красный. Никаких «блуждающих масок», инфраэкранов. Впечатки прямо в непроявленный негатив. Только точнейший расчет и бесконечные пробы.

Кобрин никогда не жалел и не жалеет времени на кино и всегда остается страстным первооткрывателем. Иногда изобретая велосипед, а иногда прорываясь в будущее, он идет путем исключительно личностного постижения мира.

Сегодня этот путь привел Кобрина в его собственный дом, и Кобрин сделался надомником. Соседство бессчетно плодившихся на Чистых прудах коммерческих структур и постоянно сжимающееся жизненное пространство испугали нашего, видимо, не самого отважного из гениев. И, укрывшись дома, чтобы овладеть тупой, как гиря, «Микрошей», Кобрин утратил всякое желание свой дом покидать.

Дом Кобрина — это теперь и мастерская, где он воспитывает своих учеников, и студия, где он делает свои фильмы, и лаборатория, где он совершает свои маленькие и большие открытия.

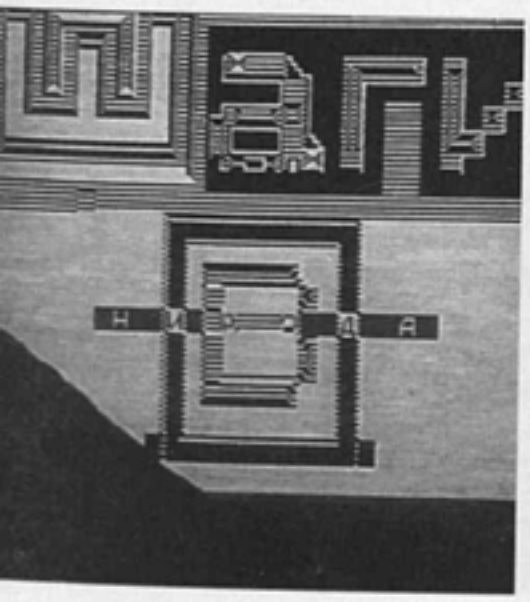
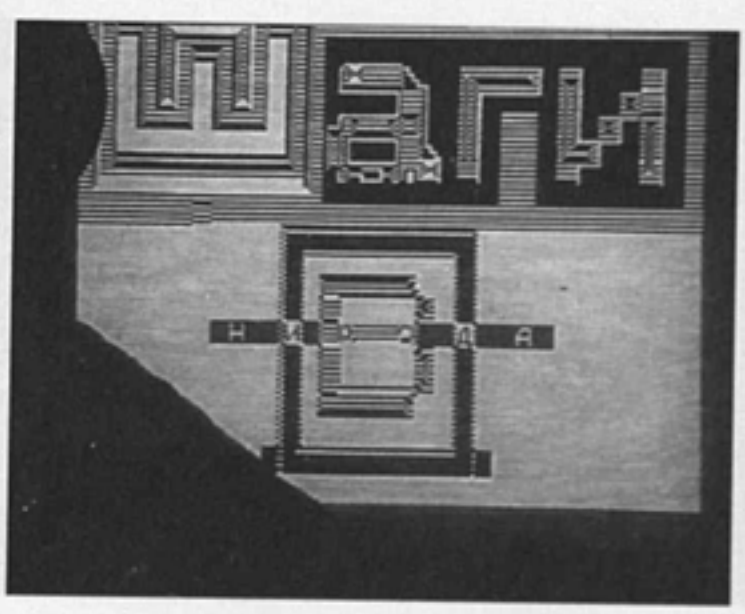
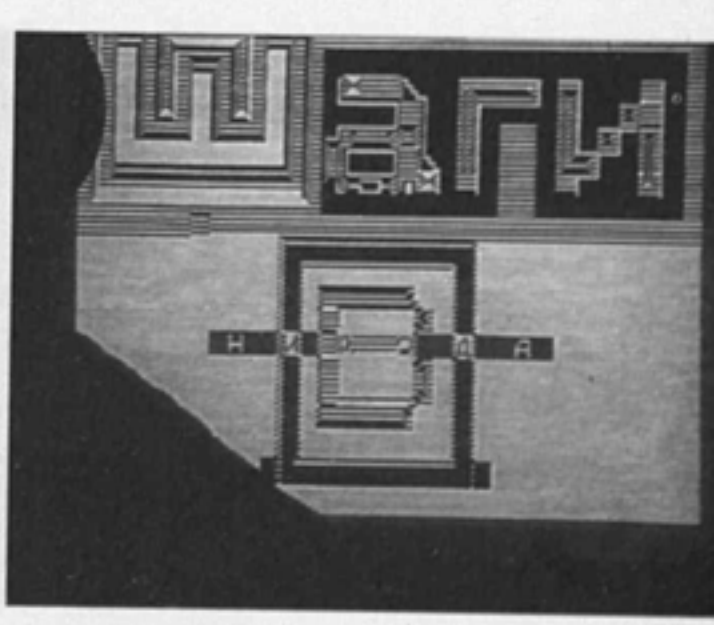
В фильме «Групповой портрет в натюрморте» ему даже удалось создать нечто напоминающее голографический фантом. То на гвоздиках и жеваных бумажках — компьютерная графика и почти виртуальные пространства, теперь на довольно слабеньком процессоре и не лучшем дисплее — голография.

Когда мимо нас куда-то за правое ухо тихо проплывают кобринские фантомы, мы невольно оборачиваемся и вздрагиваем. Зритель, правда, теперь не тот пошел, не такой благодарный, как у Люмьеров. Никто не вскакивает, не опрокидывает столы, не убегает в паническом ужасе. Но каждый из тех, кого я о фантомах расспрашивала, их видел. И каждый говорил о том, что это только ему самому показалось, померещилось, почудилось.

Но к чему эти новые страшные видения Кобрина — пролетающие фантомы, нагроможденные в деформированном пространстве экраны, зеркала, тени? Сам Кобрин считает, что «Групповой портрет в натюрморте» о душах, которые были близки нам в этой жизни и остаются близкими после ухода из нее...

Диктор читает стихи. Говорит о том, что каждую секунду на нашей Земле кто-то умирает, о том, что все мы смертны. А на экране? Невероятно тесное пространство. Сгрудившиеся над столом, притертые друг к другу люди. Быстро-быстро они мельтешат ложками. Темные, почти монохромные, как «Едоки картофеля» боринажского периода Ван Гога. А еще до этого кто-то полуголый влезал в открытое окно... Оттуда, из света, в эту темноту? Зачем? Здесь все мерцает и колеблется в пламени хрупких свечей, здесь все какое-то случайное, непрочное, неверное — экраны экранов. А в глубине мелькает чье-то неразличимое лицо... Потом из этого же уходящего во мрак бесконечности тесного коридора зеркал и экранов вылетает полупрозрачный и бестелесный, но почему-то объемный, трехмерный фантом.

А на экране снова экраны, свечи и какие-то, видимо, очень важные даты в перекидном календаре. Но календарь живет своей жизнью, листается, предъявляя все новые и новые даты... Уходов? Рождений? Изображение пульсирует и ме-

чется, оставаясь темным, неподвижным, страшным. Как вздох, занавеска колеблется на открытом окне. Прозрачные и призрачные тени, силуэты. Ах, это снова он — фантом, как покойник без гроба? Бестелесное тело? Душа? Летит, пролетает мимо, куда-то сквозь нас. И ритм как-то неуловимо меняется. Все просветляется и появляется... Надежда? Вера? В бессмертие души?

Не берусь быть хрестоматийным толкователем фильма. В нем слишком много подчас противоречивых значений и смыслов. Но одно ощущение, которое рождает фильм, для меня лично очевидно, и я попытаюсь его сформулировать: жизнь тяжела, полна потерь, отчаяния и скорби. Но в ней есть и ясный смысл, который открывает нам голос совести, то есть голос Того, Кто нас создал. Чтобы осознать этот ясный смысл и обрести истинную ответственность перед Богом и людьми, нужно совсем не много и бесконечно много — услышать Голос, который обращается к нам, и тогда все вокруг нас перестанет быть натюрмортом, окажется целостным и ценностным бытием, наполненным Смыслом.

— Помнишь, мы ребятам говорили: компьютер требует очень конкретного мышления. И учит компьютер не картинки рисовать, а адекватно реагировать на жизнь. Знаешь, как-то, когда я еще работал на детском компьютере, на «Бейсике», я два с половиной часа не мог ему, а стало быть, и себе тоже сформулировать задачу. Ведь понимал, понимал внутренне, чего я хочу, а выразить точно, конкретно не получалось. Это ведь часто так бывает на самом деле, что когда мы говорим, вот этого я хочу или не хочу, мы делаем вид, что понимаем, чего хотим или не хотим... А ведь просто делаем вид! Нам вечно не хватает времени, чтобы дойти до самого дна собственных желаний. Но ведь только дойдя до этого дна, можно понять, например, что когда я говорю: мол, хочу жениться, — то на самом деле, я хочу прописаться... Я говорю: хочу интересную работу, — а ведь на самом деле я просто хочу не приходить на работу...

Вот я и думаю, что когда сегодня начинают говорить о третьей реальности, о виртуальной реальности, речь идет прежде всего о пространстве-времени наших непроясненных желаний, где они оправданы тем, что ничего на самом деле не происходит и, соответственно, нет никакой ответственности за содеянное. Грубо говоря, все хотят сегодня выйти в виртуальное пространство, где все можно... Как секс по телефону — удовольствие, но детей от него не будет. Пространство, где можно ходить по Лувру, не стаптывая башмаков... Где можно поддать или уколоться, а вреда и последствий — никаких... Один кайф!

Но жизнь невозможна без ответственности. Именно с ответственности начинается ощущение реальности. Причем ответственности не абстрактной, а самой прямой, бытовой. От нее восходят и все другие... И по большому счету настоящее искусство тоже начинается с этой ближайшей, повседневной ответственности.

Художник — он ведь как дверь между двумя мирами. Когда у него есть конкретная ответственность, то есть, может быть, даже и неосознанная, ответственность и перед Богом, и самим собой, перед своей собственной совестью, он будет честен и перед миром, перед людьми. А когда много говорят о долге перед народом, государством, правительством, когда начинаются подмены и стихия непроясненных желаний, тогда художник становится дверью из каморки папы Карло, дверью, нарисованной на стене.

Статья иллюстрирована кадрами из фильмов В.Кобрина

ВЛАДИМИР КОБРИН

На выходе из целлулоида

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Это интервью появилось в редакции, когда большая статья о Кобрине была подготовлена в набор. Но мы решили, что ответы режиссера на сугубо профессиональные вопросы смогут дополнить, а в чем-то и развить уже собранный материал.

Владимир Сальников. Как вы пережили переход от целлулоида к видеотехнологиям?

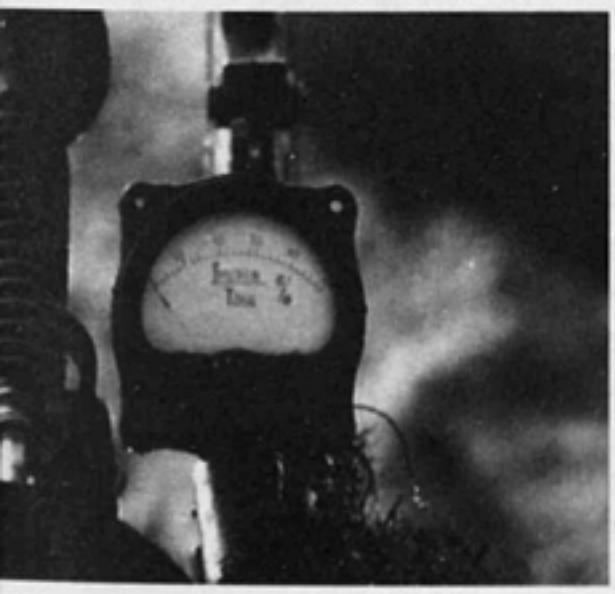
Владимир Кобрин. Переход от целлулоида, как вы сказали, к видео был для меня мучительным. Сначала — категорическое неприятие видео. Если в кино позиционирование предопределено наличием фиксированного кадра, который содержит всю информацию о плане и даже о фильме (по одному кадрику можно судить в том числе о поэтике автора, оператора, художника, режиссера), то в видео мельчайшей единицей является не кадр. Видеокадру противостоит видеофарш. Вернуло меня к ощущению кино как текста, собранного из отдельных знаковых композиций, только присущее компьютеру кадровое позиционирование.

Главное в кино — проблема времени. Единственный сюжет кинематографа — время. И когда оно выявлено, можно обращаться к таким ходам, как интрига, любовные треугольники и т.д. Самое важное — проблема структурирования времени, возможность структурирования нового времени по отношению к времени, в котором мы живем.

Я хочу сказать: в жизни действует причинно-следственная связь, а в кинематографе нет. Кинематограф представляет наиболее волнующий инструмент установления новых причин и новых следствий. Когда я вспоминаю целлулоидную пору моего кинематографа — а вся наша группа сохранилась, — оказывается, что большая часть наших фильмов была снята в обратную сторону. Даже тогда, когда мы имитировали ординарное течение времени. Волнение от того, что причина вспоминает свое следствие и следствие ожидает свою причину, обнаруживается именно в этих вещах.

Конечно, я предчувствовал, что целлулоидный кинематограф когда-нибудь грохнется. Так оно и вышло, по крайней мере, для меня и моих друзей: сегодня студия моя приказала долго жить. Ее руководство, ее художественная идеология как будто были направлены на то, чтобы ее уничтожить. Я это предвидел еще шесть лет назад и понимал, что другого выхода, кроме как видео и компьютер, у меня просто нет.

Первый видеофильм, сделанный мной, был сделан по инициативе Анатолия Прохорова. Он назывался «Первый апокриф». Об этой вещи Прохоров сказал, что это полимпсест. Никаких монтажных средств у нас не было. Тогда возникла такая идея (она, конечно, бредовая): представьте, что вам нужно сделать пятнадцатиминутный видеофильм. Ваши средства ограничены видео-



камерой. И тут вас осеняет сумасшедшая мысль: можно взять какой-то предмет и так его осветить, что зритель будет находиться под его обаянием все пятнадцать минут. Вы уговариваете своего оператора, ставите свет и снимаете. Но когда смотрите отснятое — приходите к убеждению, что уже с пятой секунды туда нужно что-нибудь вписать. Но вам очень жалко терять этот план. И вы говорите: давайте придумаем композицию, где с пятой секунды и в течение трех минут будет записано что-то другое, а потом можно выйти в предыдущий кадр. И поверх этого первого, нижнего, слоя мы кладем следующий. Нижний слой, конечно, исчезает, но я утверждаю, что он все-таки живет под записью. И вот методом таких вписок мы сделали двенадцатиминутное кино. Это бездублевая технология. Она не слишком трудоемкая и невероятно обостряет стилевое чутье.

Так что бедно не видео, а методы — те тривиальности, с помощью которых это видео делается.

Я ведь учился очень давно. По образованию я кинооператор. Один из моих педагогов, преподававший фотокомпозицию, не позволял нам делать фотокомпозиции на пленке — только на стеклянных пластинках. Это было квантование движения. Он приучал нас к отдельной картинке, к отдельному усилию.

Однако тот сорт видео, когда вы можете в камеру вложить пленки на полтора часа и лупить что угодно в надежде, что какая-то минутка у вас получится, — это не просто разврат, а в принципе неверный метод. То, что было правилом в кино, где пленка была не очень дешева, где усилия были очень дороги, где технология была крайне неповоротлива (вот напряжение, с помощью которого кино делалось!), в видео утрачено почти полностью.

Мне кажется, что все, что квантуется, обладает тенденцией к совершенству. И наоборот.

В.Сальников. То есть для вас важна дискретность?

В.Кобрин. Совершенно верно. Вот смотрите, современный кинематограф проецирует фильм со скоростью двадцать четыре кадра в секунду. А для того чтобы мелькание это не было видно глазу, поскольку оно воспринимается болезненно, кадр еще раз протаскивается вхолостую. Вы должны этот кадр, уже закрепившийся в сознании, каким-то образом проанализировать. По-видимому, когда кадр уже погас. После этого он возникает вновь. И у вас есть возможность соизмерить запомнившееся с вновь возникшим. После этого кадр гаснет навсегда, и надвигается следующий кадр, который незначительно, но отличается от пары предыдущих. И вам нужно совершить мощную — тут вы действуете, как компьютер, — работу по установлению не только направления движения, но и вектора смысла.

В.Сальников. Я хотел бы вернуться к разговору о причинно-следственных связях. Разрывая их в своих фильмах, вы кладете следствия по одну сторону, а причины — по другую...

В.Кобрин. Вы любите Эшера?[1]

В.Сальников. Да.

---

[1] Голландский художник-график М.К.Эшер (1898 — 1972) известен своими пространственными головоломками. — *Прим. ред.*

Квартира В.Кобрина: мастерская, учебный класс, просмотровый зал, спальня, библиотека etc.

В.Кобрин. А в чем, собственно, его обаяние? Давайте я сам отвечу. Эшер постоянно издевается над мнимостями окружающего нас мира. Представление о связи причин и следствий — это все-таки из быта. Например, сновидения лишены причин и следствий. Там следствие может стать причиной истории, как это произошло с героем одного повествования. Там палка, придавившая шею спящего персонажа, порождает «исторический», «автобиографический» сон, заканчивающийся гильотинированием. Любая попытка отказаться от логики причин и следствий продуктивна.

В.Сальников. А как вам живется в нашем времени?

В.Кобрин. Мне — легко. В то время как Лем и Брэдбери проклинают компьютерную цивилизацию, заявляя о ее пошлости. От компьютера они ожидали совершенно иного. Когда Брэдбери в «451° по Фаренгейту» описывал гостей, которые приходят с огромного телевизионного экрана, то это было почти как эпос. И вдруг это не эпос, а мебель. Конечно, его это оскорбляет. Он предсказывал катастрофу, а вышла банальность. Здесь надо сделать еще маленький шаг и понять, что катастрофа — это совершенная банальность.

В.Сальников. Есть один вопрос формальный, но важный. Что такое компьютерное искусство? В кино технология консервативная, устоявшаяся. Есть время сначала освоить ее, а потом довести до совершенства, до шедевра. С компьютером все сложнее. Все постоянно меняется, нет времени отработать что-то одно до такой степени, чтобы в результате вдруг стали появляться шедевры.

В.Кобрин. Все зависит от того, как подойти. Мы работаем в чужих программных оболочках. Вот если бы мы создавали их сами так, чтобы они были адекватны тому, что мы делаем! Это проблема культурная. Сегодня на компьютерах работают люди, которые ни при каких других обстоятельствах не стали бы работать в области изображения. У них не хватило бы ни знаний, ни опыта. Компьютер компенсирует дефицит знаний и опыта.

В.Сальников. Ваши любимые приемы? Время наоборот?

В.Кобрин. Время наоборот. Мерцание, прерывистость, квантирование.

Р А З Б О Р Ы

Д.ДОНДУРЕЙ

Москва — Сочи

Уже абсолютно ясно, что международный кинофестиваль — это не просто манифестация новых фильмов, не только дорогостоящее предприятие, не престижная государственная акция, а многофункциональный, непрерывно обновляющийся организм. О нем — на примере XX Московского и IV Сочинского — и поговорим.

КИНОТАВР

И М И Д Ж И

Перед организаторами и художественными руководителями Московского кинофестиваля стояла сложнейшая задача: сломать его резко негативный образ, который упрочился в последние годы. Надо было снять драматическую коллизию, обусловленную традиционно слабой конкурсной программой и огромными государственными затратами. Нужен был беспроигрышный — режиссерский — ход, чтобы получить необходимую для дальнейшей жизни «справку» о реабилитации. И она была этим летом заслуженно получена. Ее сухой остаток: «зрители в июле наконец вернулись в кинотеатры». Этого уже достаточно — независимо от того, вернулись они или так только показалось, — чтобы праздновать удачу.

Б Ю Д Ж Е Т

Я не увидел заметной разницы в том, что на минувший Московский было затрачено десять миллионов долларов, а на нынешний — только шесть. У нас никогда не понятно,

Сочинский международный родился и существует в тени Открытого российского конкурса. Когда произносят слово «Кинотавр», то в границах шестой части суши это означает исключительно отечественные премьеры, да и заграничных гостей влечет в первую очередь возможность посмотреть наши новые фильмы. Так возникает единое для всей фестивальной публики пространство интересов. Поэтому все слухи, сплетни и интриги плетутся исключительно вокруг российской программы. В этом контексте международная часть фестиваля призвана прежде всего удовлетворить продюсерские амбиции Марка Рудинштейна, в то же время восполнить у небольшой части публики пробелы в кинообразовании и информации о современном кинопроцессе.

Местные эксперты полагают, что «бедность» нынешнего Сочинского фестиваля, проведенного в этом году в основном на государственные деньги, но имеющего по-прежнему статус частного, способствовала его

какой именно бюджет необходим и достаточен: колоссальный может пойти прахом, а небольшой — стать достижением.

украшению. Необходимость стать тише и камернее, умерив размах и гульбу, воленс-ноленс сократила расстояние от пляжных ресторанов до просмотровых залов. Но в то же время жаль, что финансовая недостача не позволила показать больше, еще больше зарубежного кино.

К О Н К У Р С

Ожидать от конкурса Московского фестиваля отборного букета было невозможно, поскольку решение проводить его приняли, как обычно, за два месяца до начала. Хорошо еще, что в таком традиционно безвыходном положении нашелся выход: отборщики договорились с российскими дистрибьюторами о том, чтобы включить в конкурс уже купленные, но еще не вышедшие в прокат фильмы. Например, «Комнату Марвина» — главный приз фестиваля. Кстати пришелся и самоутешительный довод о «плохом состоянии мирового кино в этом году» — «выбирать нечего». Такой стереотип существует, но не для того же, чтобы им пользоваться всерьез.

В Сочи загульный полухалявный фестивальный быт пребывает то в явном, то в скрытом конфликте с зарубежным конкурсом, как правило, имеющим «маргинальную» направленность. К тому же сам конкурс, включающий первые, вторые и третьи работы постановщиков, нередко изобилует случайными и нерепрезентативными фильмами.

В Н Е К О Н К У Р С Н Ы Е П Р О Г Р А М М Ы

Для Московского фестиваля оказалось весьма практичным, что проводится он в Москве, где есть столько важнейших киноточек, обеспечивающих вспомоществование внеконкурсным программам. В авангарде тут, безусловно, Музей кино, подаривший в этом году ретроспективу иранского, молодого японского кино, фильмов Уэллса. В столице, по счастью, недавно построено несколько кинотеатров с системой «долби», регулярно демонстрирующих мировые хиты. К Московскому фестивалю они «подтянули» свои премьеры («Воздушную тюрьму», «Бэтмена и Робина» и другие), что и позволило зафиксировать пресловутый «приток зрителей в кинотеатры», что в действительности является все еще мечтой, а не реальностью.

Направление главного удара Сочинского фестиваля — информационные зарубежные просмотры. В этом году они были обращены большей частью не на хиты и не на коммерческую продукцию, которая растиражирована на видеокассетах, а на те фильмы и ретроспективы, которые нигде — кроме как на зарубежных фестивалях — посмотреть невозможно. Наши дистрибьюторы в них, совершенно естественно, не заинтересованы. Поэтому сливки авторского кино с Туринского, Роттердамского, Локарнского, Берлинского фестивалей, уникальные и разнообразные ретроспективы Джерри Шацберга, Мохсена Махмальбафа, Фридрика Фридрикссона (свидетельствую, что в зале лишь изредка можно было увидеть одного отечественного режиссера, ну, от силы полтора) — это и есть фестивальная Жемчужина (не путать с гостиницей того же названия).

КОНФЕРЕНЦИИ

Нынешний Московский в качестве альтернативы предыдущей банкетной фиесте предложил фиесту, так сказать, интеллектуальную. Не было дня, чтобы не говорили (к примеру, о молодом кино на специальном Форуме), не обсуждали (непростую судьбу кинематографа в странах СНГ и Балтии), не приветствовали (Эйзенштейна как праотца виртуальной реальности) или не боролись (с видеопиратством и чернухой). Какая-то в этом была, видимо, замечательная компенсаторная идея. При том, что все давно устали от слов, ощущение недоговоренности по-прежнему живо.

Практически мировой рекорд — четырехдневный семинар ФИПРЕССИ — поставил в этом курортном сезоне фестиваль Сочинский. Острый замысел — столкнуть отечественных и зарубежных критиков в обсуждении фильмов Анджея Вайды, Кена Лоуча и Дэнни Бойла, а также критиков старшего и молодого поколений — оказался важнее реального результата. Впрочем, помня известный и отмененный не для всех призыв о «величии замысла», будем благодарны этому опыту, поскольку когда собираются в нашем пространстве больше трех человек, то возможности общей беседы неизбывно редуцируются.

ЗВЕЗДЫ

Приезд Роберта Де Ниро, Катрин Денёв, Софи Лорен, а также Джеффри Раша, Мишеля Леграна, Орнеллы Мути и Микеле Плачидо — каждый день по скользящему графику приезжали суперзнаменитости — рассеял возникшие было на конкурсных просмотрах сомнения, что этот фестиваль не выбыл из класса «А». С другой стороны, любой фестиваль именно такого класса опутан профессиональными тусовщиками, перемещающимися весь год из страны в страну, профессионалами-киноманами, смыкающими новые сочетания скандальных запахов и эстетических приправ. К радости бухгалтеров, эта пестрая стая на этот раз не посетила Московский фестиваль, но не значит ли это, что реанимация фестиваля еще не закончена и больного все еще «просят не беспокоиться»?

ЗВЕЗДЫ

На сочинском пляже не узнавали в лицо ни лауреата «Оскара» Режи Варнье (председателя международного жюри), ни обладателя «Золотой пальмовой ветви» Джерри Шацберга. Что ж, зато можно было и не отвлекаться от курортной жизни, как год назад, ради ответа на вопрос: сколько цыплят зажарил Депардье и сколько стульев сломал он в своем номере, — подобного потрясения умов не было в этом году на оживленных «пресс-конференциях» у моря.

КИНОРЫНОК

Понятно, что если в стране нет рынка вообще, то нет и настоящего кинорынка. Поэтому в месте, названном «кинорынком», небойким покупателям предлагались лишь с любовью выставленные картины стран экс-СССР.

КИНОРЫНОК

Рядом с богатейшим овощным и цветочным рынком города Сочи кинорынок «Кинотавра» неконкурентоспособен. А в этом году его вообще не было — чистота жанра. Но чем же тогда привлечь зарубежных продюсеров, которым незачем сюда присылать картины?

З Р И Т Е Л И

На Московском фестивале борьба за зрителя велась умело и организованно. Во-первых, либеральная аккредитация — даешь аккредитацию всем желающим! — означала либерализацию цен, то есть бесплатный вход. Ну, а какой же русский... Во-вторых, реконструкция любимого кинотеатра «Россия» (заодно переименованного в «Пушкинский», чтобы забыть, видимо, о недавнем грустном прошлом и напомнить о далеком — веселом) манила в главный зал фестиваля любителей и кино, и зрелищ. Наконец, в то, что «Москва — культурная столица мира», признанная международным сообществом и именитыми гостями благодаря успешной рекламной кампании, поверили и «дорогие москвичи». Так что зрители в десятимиллионном городе нашлись.

Разрыв между спросом (сочинская публика, криминогенный город, журналисты, которых занимает в основном жареное, режиссеры и артисты российского кино, интересующиеся только собственными картинами или, в крайнем случае, своими конкурентами в борьбе за приз) и предложением зарубежного фестиваля обрекает усилия этого фестиваля не только на неадекватность восприятия, но и на невосприятие. Вопрос о том: курортникам — курортное кино или небольшой нестыдный МКФ на курорте, остается риторическим, хотя и не праздным.

П Р Е С С А

На Московском фестивале в этом году с прессой вели себя обходительно. Прежний наплевизм забыт, пресса была признана в качестве важнейшей «сферы обслуживания», и организаторы фестиваля старались умаслить (как могли) особо опасные издания и журналистов.

В Сочи пресса слишком зависима. На метро сюда не доедешь. Поэтому ее представители не только утерлись, когда их коллегу из «Московского комсомольца» выставили за резкий отзыв, но и сервильно возмущались. Речь идет не о том, прав был тот корреспондент или нет, речь о жесте продюсера фестиваля, который нашим журналистам показался необсуждаемым. И почему-то никто в связи с этим не вспомнил салтыково-щедринских хозяев.

О Р Г А Н И З А Ц И Я

Обстоятельства — фестиваль в мегаполисе, запаздывающее финансирование, разнообразие поставленных задач, специфика трудовой дисциплины и т.д. — порождают неизбежные накладки. Но тем славнее героические прорывы по их преодолению. А разговоры про отлаженные инфраструктуры и прочий технологический автоматизм — это из другой оперы и опыта других стран.

В Сочи не может быть таких организационных сложностей, как в Москве. Зато и нет денег. Поэтому мелкие каждодневные трудности возникают, чтобы не отставать от столицы и не расслабляться во время работы.

К О Н Ц Е П Ц И Я

Эффективность рекламной кампании на Московском фестивале доказана тем, что его организаторы сами формировали общественное мнение о своем предприятии (главным образом через телевидение). Что правильно, поскольку такая стратегия — самый надежный способ достичь цели. Создание обширного «модуля СНГ», фильмы, дискуссии стали естественной мотивацией приезда иностранцев, воспринимающих наш большой международный фестиваль как региональный. Да и правительственных начальников удалось убедить в том, что интерес к мировому кино не может не вызвать интерес и к отечественному. Теоретически верно, но практическое значение имеет вот что: возникла положительная аура вокруг фестиваля.

Сочинскому международному пора самоопределяться: кто он — синефильский довесок к главному смотру отечественного кино или бастард, стремящийся стать законным отпрыском. Достижения последнего международного, как, впрочем, и предпоследнего, свидетельствуют в то же самое время и о его кризисе. Потому что он остается по многим причинам в межеумочном положении, которое нельзя преодолеть ни количеством картин, ни их качеством. Цельной концепции все-таки нет.

КИНОКАВР

«СВ. АННА» - 97

«Розовая кукла», режиссер Валентин Ольшванг

И.МАНЦОВ

Оптический обман

В нынешнем году показ студенческих работ в рамках фестиваля «Св. Анна» включал помимо фильмов России и СНГ картины дальнего зарубежья. Председатель жюри Александр Митта, давно и успешно преподающий в Гамбургской киношколе, предложил участникам и зрителям несколько работ своих учеников. Внеконкурсная программа вкупе с увлекательным рассказом Митты изрядно оживила фестивальные вечера. 10 — 15-минутные игровые картины немецких студентов сделаны в соответствии со стандартами «хорошей американской драматургии», об универсальных законах которой нам рассказал сначала Александр Червинский («Как хорошо продать хороший сценарий»), а затем и сам Митта, опубликовавший недавно цикл бесед о законах сюжетосложения на страницах альманаха «Киносценарии»[1].

Естественно, универсальные законы ровно столько же радуют, сколь и угнетают. Плотность приемов и приемчиков на единицу кинопространства такова, что не остается воздуха, об импровизации и непосредственности не может быть и речи. Но продукт, изготовленный по американской рецептуре, и в самом деле хорошо продается: выпускники получают престижную работу «на лучших телесериалах, на ведущих студиях», как поведал с чувством законной гордости сам Александр Митта.

В Гамбурге жестоко искореняют «авторские амбиции»; студентов, напрягающих лоб за письменным столом, изгоняют без колебаний. Срок обучения — всего два года, и за это время нужно сделать несколько качественных короткометражек. Поэтому практикуются «мозговые атаки», где коллективно разрабатывается исходный замысел. Фильм снимается дважды: сна-

[1] Митта А. Стереотипы драматургии. — «Киносценарии», 1995, № 5, 6; 1996, № 1, 3, 5; 1997, № 1, 2, 3, 4.

чала на видео, затем, с учетом допущенных ошибок, на 16-*мм* пленке. Монтируют на видео. А в случае удачи конечный продукт переводят на узкопленочный «кодак» для разного рода фестивальных показов.

Отечественная технология создания учебных фильмов сильно отличается от немецкой. Во-первых, наши студенты привыкли скрывать свои заветные идеи от преподавателей и сокурсников: то ли сглаза боятся, то ли недобросовестных расхитителей замысла. Затем, не утруждая себя написанием режиссерского сценария, студенты приступают к импровизации прямо на съемочной площадке (на это, кстати, указал сам Митта, имеющий богатый опыт преподавания на Высших режиссерских курсах). Сказать при этом, что в наших картинах больше жизненных реалий, воздуха и эмоций, не рискну. Работы, представленные в конкурс Россией и странами ближнего зарубежья, казалось бы, гораздо меньше зависят от жестких технологических установок как в драматургии, так и в собственно съемочном процессе, но действительность опознается в них с некоторым трудом.

Полнометражный дебют Михаила Крылова «Свойства девятки» (ВГИК) уже успел побывать в конкурсе прошлогоднего анапского «Киношока», где вызвал разноречивые отклики: от сугубо негативных до восторженных («Я ничего не поняла, — сказала актриса В.Талызина, — но это единственный фильм фестиваля, который меня поразил!»). Михаил Крылов и оператор Артур Гимпель стилизовали изображение в духе Рене Магритта, отказались от сюжета и сосредоточили свое внимание на «абстрактном» и «внесоциальном». Тщательно выстроенный визуальный ряд — своего рода «картинки с фотовыставки» — существует отдельно, идейная надстройка в виде абстрактных диалогов — сама по себе... Персонажи-декаденты в смокингах, галстуках и котелках, устремив потухший взгляд в туманное далеко, произносят глубокомысленную чепуху — о метафизике дуэли, о времени и пространстве, одним словом, о «свойствах девятки»...

Любопытным было обсуждение этого фильма в клубе «параллельного» кино «Сине-Фантом». Обсуждение проходило бурно и азартно. Завсегдатаи клуба подвергли «Свойства девятки» суровой и аргументированной критике. Режиссер Валерий Рубинчик, один из мастеров Крылова во ВГИКе, встал на защиту дипломной работы ученика. «Уверяю вас, — заявил Рубинчик, — никто из сидящих в зрительном зале не смог бы повторить то, что мы увидели на экране, не сумел бы снять подобную картину, формально изощренную, технически безупречную!..»

Параллельщики искренне удивились: «Зачем вообще снимать такое, тем более по второму разу?» Людям, не обремененным проблемами «большого кино», непонятны подобного рода аргументы. Параллельное кино, развивающееся вне киношкол и профессиональных объединений кинематографистов, ориентируется скорее на внеположенные экранной индустрии новейшие философские практики, изобразительное искусство и литературный авангард. А молодых воспитанников киношкол волнует слишком узко понятое «профессиональное качество»: чтобы костюмчик сидел «как у взрослых», а костюмчик, меж тем, не по сезону и не по фигуре да и вообще из другой исторической эпохи.

30-минутный «Общий вагон» Максима Граника (ВГИК, мастерская В.Кобрина) имеет подзаголовок «притча». С картиной Крылова его роднит блестящая операторская работа Артура Гимпеля и полное отсутствие внятной драматургии. Действие происходит в купе поезда, который спешит в неизвестном направлении. Периодически возникает детская коляска, мчащаяся наперерез составу; в эти секунды просыпается дух Сергея Михайловича Эйзенштейна. Зачем потревожили, спрашивается. Просто расписались в своей принадлежности к великой кинематографической традиции...

Лидером игрового конкурса стал фильм режиссера Евгения Звездакова и оператора Максима Попова Close up (ВГИК, мастерская В.Мана). Все здесь вроде на месте: внятно рассказанная история, грамотный монтаж, стильное черно-белое изображение, оригинальный сценарий на современном материале, с элементами легкого «сюра»... Симптоматично, однако, что главным

героем картины стал... фотоаппарат «Полароид». Эта дьявольская машина морочит юного фотографа, подсовывая ему серию изображений обаятельной девушки, которая вот-вот окажется под колесами троллейбуса. Молодой человек принимает это за предупреждение и просьбу о помощи. Считывая с фотоснимков топографические координаты, бросается к месту возможной трагедии. Но девушка оказывается мороком, наваждением, юноша гибнет, а опасный «Полароид» достается очередной малолетней жертве, охочей до технологических чудес.

Фабула представляет собой конспективную кальку с образцов западного «метажанрового» (Ф.Джеймисон) кино от Антониони до Рэга. «Полароид» в качестве главного героя задает, таким образом, способ ви́дения мира. «Чужому» орудию зрения соответствует «чужая», никак не укорененная в российском культурном пространстве история. Отдадим должное остроумному приему создателей картины, однако отметим, что и Close up органично вписывается во всеобщий контекст, благополучно избегая реальности. Энергетика фильма лабораторного происхождения. Скромные синефильские претензии авторов исчерпывают содержание. Смысла в результате чуть больше, нежели в работах других конкурсантов, но разница эта не носит качественного характера. Искусство кончается, едва проклюнувшись, «почва и судьба» не заявлены вовсе.

Документальные картины, представленные в конкурсе, также «далеки от народа». Обладатели и первой, и второй премий в данной номинации едва ли не в первую очередь имеют в виду западного зрителя. Игорь Борисенко, победитель прошлогоднего фестиваля в разделе документального кино, не первый год успешно сотрудничает с британским телевидением. Лента «Все будет хорошо» (ВГИК, мастерская А.Кочеткова), принесшая ему на этот раз второе место, — профессиональная журналистская работа, выполненная в видеоформате. Это серия интервью с персонажами ночной столичной жизни. Мальчики и девочки, вынужденные торговать своим телом, контролирующие процесс сутенеры и заядлые любители дорогих сексуальных удовольствий в деталях рассказывают о купле-продаже, быте и сопутствующих обстоятельствах. Если понимать под кино некое аудиовизуальное таинство, упомянутая лента до кино не дотягивает. А публицистика ее поверхностна и холодна; основной вопрос, который занимает зрителя: сколько заплатили тому или иному персонажу за откровения перед камерой?

Фильм «Ночь. Весна» Алексея Янковского (продукция «Фонда культуры и некоммерческого кино «Северный фонд», С.-Петербург) получил первую премию, на мой взгляд, вполне заслуженно. Во всяком случае, это — кино. Получасовая лента построена в форме писем из России во Францию. Медленная, вязкая манера напоминает одновременно Александра Сокурова и Шарунаса Бартаса. Но в какой-то момент (может быть, проклятое видео снижает значимость авторского жеста) «вечное и возвышенное» сводится просто к красивой картинке: кладбище Сен-Женевьев де Буа, православный храм, весна, ночь, пасхальная служба... Чем более искусно работают операторы Сара Корню (Франция) и Александр Буров (Россия), тем меньше доверяешь пафосу. Красиво, значительно, умиротворенно, но слишком далеко от России — очередной экспортный вариант.

Зато в анимационном разделе были две ленты, уникальные по творческой свободе и художественной органике, два десятиминутных шедевра по сценариям Надежды Кожушаной — «Бабушка» Андрея Золотухина и «Розовая кукла» Валентина Ольшванга (Высшие курсы режиссеров и сценаристов, мастерская Ю.Норштейна). «Бабушку» Андрей Золотухин сочинял, явно опираясь на реальные воспоминания детства. Драматургия, насыщенная яркими деталями, подкреплена изобретательным рисунком и монтажными ритмами, точно воспроизводящими живое человеческое дыхание. Высокая поэзия рождается здесь в потаенных уголках памяти, из обломков презренного быта, из любви одного конкретного человека к другому... «Розовая кукла» агрессивнее по сюжету и манере исполнения. Но и здесь детские кошмары и фантазии приправлены достоверными психологическими наблюдени-

ями и бытовыми подробностями; сама фактура изображения со стремительно меняющимися ракурсами, неожиданно вырастающими и уменьшающимися фигурами, врезающимися в сознание крупными планами, передает сладкую жуть детского восприятия мира, пронзенного силами эроса, насилия и смерти. Радуешься тому, что авторы ухватили, вспомнили, что придумали — и не солгали, напугали — но оставили надежду. Оформили ускользающее бытие, узнали в ничтожных пустяках жизнь и расписались в бескорыстной любви к ней[2].

Между прочим, блестящие уроки малобюджетного, но высокохудожественного кино на протяжении трех месяцев устраивали в Музее кино. Представительные, почти полные ретроспективы Аки Каурисмяки, Ингмара Бергмана и Эрика Ромера поразили воображение тем, как ведущие европейские режиссеры умеют совмещать обостренное внимание к реальности без изъятий и запредельную, нечеловеческую поэзию. Мизерный бюджет и сравнительно высокую продажную стоимость.

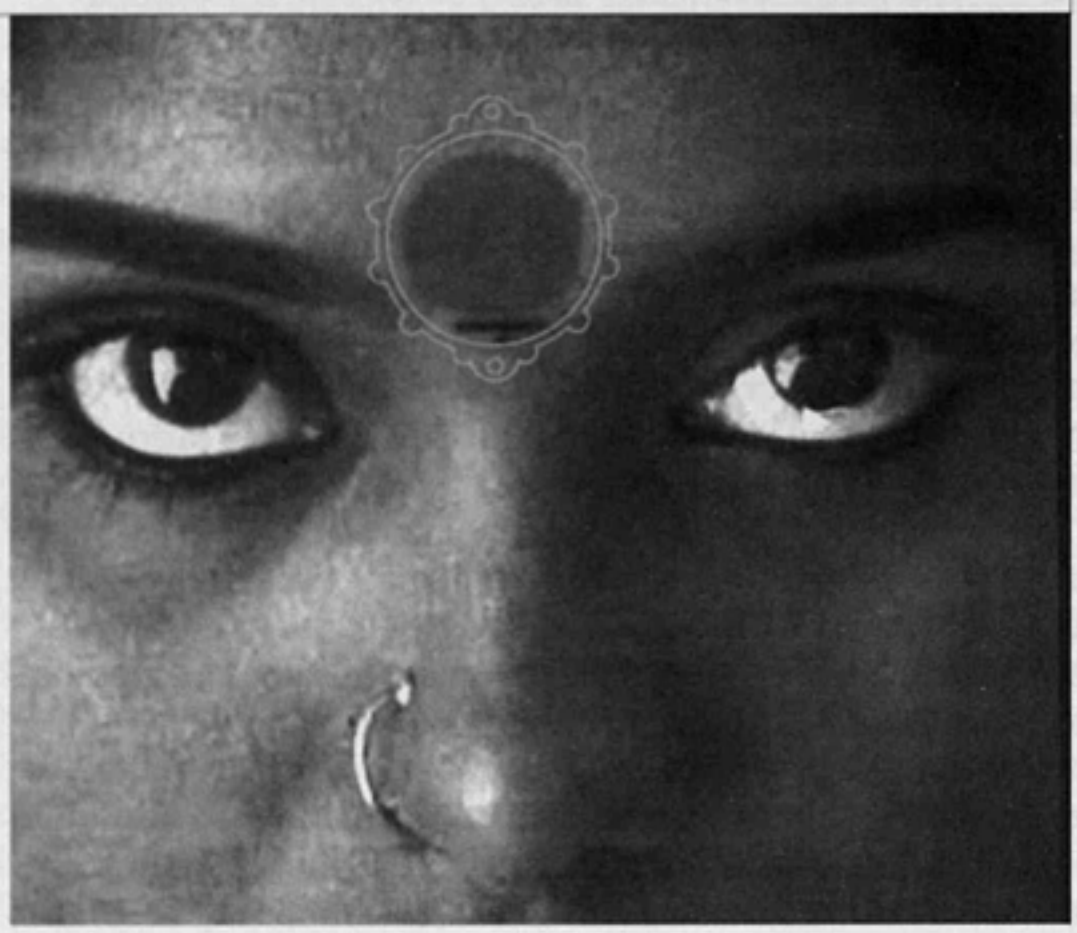
Некоторые студенты-кинорежиссеры объяснили мне, что на самом деле причин для удивления нет. Каурисмяки похож на какого-то американца, скучен, вторичен и примитивен. Бергман хуже от фильма к фильму, да и ранние, откровенно говоря, не фонтан. У Ромера плохо играют актеры, а оператор небрежен...

Я призадумался: а что, если новое поколение имеет право? Но, посмотрев работы наших начинающих режиссеров, понял, что переоценивал новое поколение. Претензии молодых режиссеров зачастую исчерпываются желанием увидеть свою фамилию в титрах и на рекламных плакатах, то есть подтвердить свою принадлежность к киноистеблишменту. Причастность к искусству экрана понимается как возможность многократно воспроизводить набор общеупотребимых клише.

Вот почему российская действительность на экране почти неузнаваема. Так будет до тех пор, пока режиссеры на обретут свое ви́дение, свою индивидуальную оптику.

[2] О фильмах «Бабушка» и «Розовая кукла» см. также: Донец Л. — Малюкова Л. Таруса как центр русской анимации. — «Искусство кино», 1997, № 9.

П Е З А Р О - 9 7



Л.ДОНЕЦ

Выбор Aprà

Фестиваль в Пезаро организует, отбирает, формирует его директор Адриано Апра, известный итальянский критик и историк кино. Неудивительно, что фестиваль похож на своего директора: он негромок, серьезен, интеллигентен, глубок, в нем присутствует вкус и отсутствует шик. Он артистичен и интеллектуален, он в курсе мирового кинопроцесса.

Сам Адриано Апра выходит перед публикой, представляя каждый фильм и уж непременно — создателей фильма. В спортивной маечке или черном пиджачке на все времена, седой, худощавый, невысокий, Адриано Апра — какой-то нетипичный итальянец. Скорее, он напоминает учителя или врача из русской провинции, а не директора фестиваля на модном курорте Италии.

Похожий на своего руководителя, фестиваль в Пезаро изначально, генетически профессионален. Это фестиваль-киновед. Здесь вы можете увидеть кино и новое, экспериментальное, и вечное, ставшее классикой. В отсутствие конкурса, жюри и наград фестиваль отслеживает движение киномысли и киноязыка.

Ни в какой тенденциозности фестиваль не замечен. Встречаются в Пезаро Запад и Восток, отчаянные авангардисты и крепкие традиционалисты (которые тоже, впрочем, в свое время были отчаянными авангардистами).

В этом году, как обычно, новое кино было разнообразным — от неожиданного Криса Маркера до запрограммированного авангардиста американца Пэта О'Нилла.

Фильм Криса Маркера «Пятый уровень» — о малоизвестном взрыве американской атомной бомбы на Окинаве — являл собой документально-поэтическое исследование с помощью новой компьютерной технологии, старой хроники и неторопливого монолога обаятельной женщины Катрин Бельходия — монолога, как

бы необязательного для такого фильма, но ставшего в нем главным компонентом — темой жизни, памяти, тревоги и любви. Недаром критики (в каталоге Берлинского фестиваля, где картина была в этом году показана) назвали «Пятый уровень» «Окинава, любовь моя» — по аналогии со знаменитой лентой Алена Рене.

Кроме отдельных фильмов в Пезаро были представлены две обширные ретроспективы — Шанталь Акерман и индийского кино. В одном просмотровом пространстве две ретроспективы еще раз напомнили и то, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток», и то, что «нет Востока и Запада нет».

Фильмы Шанталь Акерман полны задыхающегося динамизма, разорванного пространства и какой-то странной для уютной Европы бездомности. В них люди словно все время догоняют друг друга и никак не могут догнать — «приник и отник». Гостиницы, переезды, поезда, стук колес, узкие купе, долгие прощания, короткие встречи, одиночество ночных пустынных улиц, освещаемых неживым неоновым светом.

В индийском же кино, напротив, никто никуда не идет. Словно в застывшем времени и пространстве переживаются те же проблемы человеческих сближений и разрывов.

Когда-то индийское кино было для нас аналогом сегодняшних латиноамериканских телевизионных сериалов. Народ почти поголовно сладостно рыдал над фильмами полуденной страны. «Индийское кино» стало устойчивым понятием: это песни, танцы и слезы. Мощная индийская киноиндустрия (500 — 700 фильмов в год) была с 60-х годов в мировом кинематографе одним из самых заметных масс-медийных сумасшествий. Высокограмотный люд индийское кино откровенно презирал, и когда у нас появились фильмы Сатьяджита Рея и Мринала Сена, нелегко было сломать стереотип отношения и представить, что и в Индии может существовать кино как искусство. Теперь как-то индийское кино увяло, ни в прокате, ни на международных фестивалях о нем почти не слышно, и я с большим вниманием и интересом отсмотрела его ретроспективу в Пезаро. Для меня это была некая Атлантида, утонувший остров, поднятый со дна кинокультуры. Собственно, в Пезаро было представлено не индийское кино в привычном смысле (здесь правит бал бомбейская киношкола с ярко выраженным развлекательным направлением), а кино юга Индии, штата Керала, которое и начиналось в 60-х годах как параллельное, альтернативное основному коммерческому потоку. И начинал его режиссер Адоор Гопалакришнан, возглавлявший индийскую делегацию в Пезаро.

Когда на пресс-конференции посланцы из Индии (человек восемь) сели в рядочек на маленькой сцене, это был синклит небожителей. Темные — от светло-коричневого до иссиня-черного — лица, красивой лепки головы, длинные курчавые волосы до плеч и такие же бороды по грудь — незнакомой с индийской мифологией, мне приходится сравнить их с заседанием старейшин у Моисея. Очень было впечатляющее зрелище. А главное — неожиданно впечатляющими были фильмы.

Но прежде всего необходимо еще раз помянуть добрым словом итальянский неореализм. Я уже имела случай убедиться в силе и длительности влияния итальянского неореализма по сю пору на кинематограф в разных регионах, когда увидела фильмы иранца Аббаса Киаростами (в Пезаро был показан замечательный фильм еще одного из славной сегодняшней когорты иранских кинематографистов — «И Бог придет» Маджида Маджиди). Но и увиденные на фестивале индийские фильмы, фильмы юга Индии, что, думаю, в данном контексте немаловажно, напоминали о могучей кинематографической традиции, волне, которая так мощно омыла огромную часть мирового кинематографа и вывела его на новый уровень правды и художественности.

Внешний смысл этой волны воплотился в «гоголевской шинели», в социуме, в обращении к простому человеку как к равному, как к ценности; подспудный смысл — в том, что мир переставал быть прозаичным, скучным, одинаковым, мир и человек зажглись светом единственности, светом поэтического замысла Творца.

Глава индийской делегации Адоор Гопалакришнан, самый интересный в индийской ретроспективе, «маэстро», пришел в кино в 60-е годы под влиянием фильмов Сатьяджита Рея и «Манифеста нового кино» (1968) Мринала Сена. Он организует союз кинематографистов штата Керала, устраивает фестивали, занимается структурой «нового кино», долго снимает короткометражки, первый полнометражный фильм его появился в 1971 году.

В Пезаро были показаны все его восемь полнометражных фильмов. Это простые истории, рассказанные художником с цепким, наблюдательным взглядом, насмешливым умом, подчас парадоксальным, где социальные мотивы не голо публицистичны, а вызваны желанием помочь человеку, окостеневшему в вековом укладе привычек и норм.

Да, можно сказать, что «Крысоловка» (1981) — протест против патриархальной привычки считать женщину низшей расой и домашней утварью, но с какой художнической тонкостью решает режиссер свою историю! Мы видим жизнь в доме хозяина средней руки. Большой дом, зажиточный, большое хозяйство, наемные рабочие. В доме живут брат и сестра. Брат распоряжается, а сестра работает. Он не злобен, но ленив и неподвижен до гротеска. Что-нибудь сделать для него — невыносимо. Да и зачем? В доме есть кому двигаться, пусть его обихаживает сестра, женщина, как бы служанка. Замуж он ей выйти не разрешает — а то как же он один? Обратиться к нему ни за каким делом нельзя, бесполезно. И дом постепенно приходит в упадок. В нем начинают хозяйничать крысы, с которыми нет сладу, рушится кровля, разбегаются рабочие, сестра заболевает и умирает — все приходит в запустение.

«Крысоловка» — это история индийского Обломова, социально типичное и психологически тонкое напоминание о том, что под лежачий камень вода не течет, что дом рушится, если человеку ничего не надо, если он живет без усилий — рук, души, духа. Восточная неподвижность, существование в немереном времени, которое в небольших дозах может трактоваться как отсутствие суеты, чреваты косностью и преждевременной смертью.

По фабуле «Крысоловка» — образец типичной индийской семейно-бытовой мелодрамы, но фильм сделан как документ традиционного национального сознания и как притча о жизни человеческой с ее грехами и драмами.

Одна из последних картин Адоора Гопалакришнана «Стены» (1990) — уже по сюжету изобретательна и парадоксальна. Наш Георгий Данелия назвал бы такой сюжет «грустная комедия». Писатель Башир попадает в тюрьму за свободомыслие. Здесь же сидит группа довольно мрачных коммунистов, постоянно изучающих «Капитал» Маркса. «Привет, вожди», — появляется Башир в камере. Его тоже снабжают увесистым томом «Капитала», который наш герой кладет под голову за отсутствием подушки. Сама тюрьма эта, правда, сильно расходится с нашими представлениями о том, какова она обычно бывает. Здесь довольно свободное общение и с сокамерниками, и со стражами порядка, а из работ — не какой-нибудь лесоповал, а ухаживание за розами во внутреннем дворике.

Человек явно левого толка, Гопалакришнан тем не менее полон иронии к серьезным преобразователям мира. Сам сюжет фильма в этом смысле развивается вполне показательно. За высокой глухой стеной садика-дворика слышатся женские голоса — там женская тюрьма. И один голос становится особенно различим. Короче говоря, у Башира завязывается роман с этим женским голосом, ибо трудно сказать в этом случае «с женщиной» — она невидима. Но роман крепнет и абсолютно походит на подлинную влюбленность. Хотя влюбленные только переговариваются из-за стены и еще подбрасывают каждый со своей стороны высохший куст роз в знак того, что «здесь я, жду». Развитие романа бесконечно трогательно. И когда Башира неожиданно освобождают, он в полной растерянности и горести. Ведь здесь, за каменной стеной, его сокровище, а значит, его сердце. Самые прочные стены-то внутри нас, а не снаружи.

Герой «Стен» как бы антигероичен, но полон глубоких чувств. Личность в фильме дана в социальном контексте, но не исчерпывается им, в герое соединяются реальный гуманизм и индивидуальная свобода. «Стены» — это кроме всего прочего еще и портрет самого режиссера, соединившего совершенство формы и знак времени, которое уточнило к нашим дням личностную ценность и сложность, не отказываясь от социального протеста. Не случайно об Адоре Гопалакришнане, награжденном национальными и международными премиями, журнал Cahiers du cinéma писал: «Кино Керала имеет в лице Гопалакришнана настоящего создателя нового индийского кино, равного которому нет»[1].

---

[1] Cahiers du cinéma, 1987, № 399.

«Братья Пилоты готовят на завтрак макарончики», режиссер А.Татарский

Л.МАЛЮКОВА

Небрежный и стремительный росчерк «Пилота»

Образ, стиль, имидж студии «Пилот» продуманно, скрупулезно сформирован его создателями — Александром Татарским и Анатолием Прохоровым.

Идея создания свободной от идеологического и чиновничьего диктата студии возникла у Александра Татарского и его сподвижника аниматора Игоря Ковалева еще в период киевского «подпольного кино». Пластилиновые фильмы «раннего» Татарского сразу стали классикой. Не знаю, возник бы «Пилот», если бы Татарского так не «достала» тоталитарная система?

Судьба МХАТа решилась за обедом в «Славянском базаре». С «Пилотом» было еще проще. В соответствии с духом времени его судьба определилась в телефонном разговоре. Уже именитый Татарский позвонил рафинированному эстету, искусствоведу Прохорову, чьи вербальные разоблачительные опусы превращали ежегодные обсуждения отчетных показов «Союзмультфильма» и «Мульттелефильма» в яркое интеллектуальное шоу. Прохоров не на шутку растерялся, почувствовав себя страшно далеким от кропотливого дела редактуры, от забот главного редактора — тем более. Решила все фраза Татарского: «Мне не нужен главный редактор, мне нужен Прохоров». Так «Пилот» получил своего идеолога, способного разрабатывать стратегию «поведения».

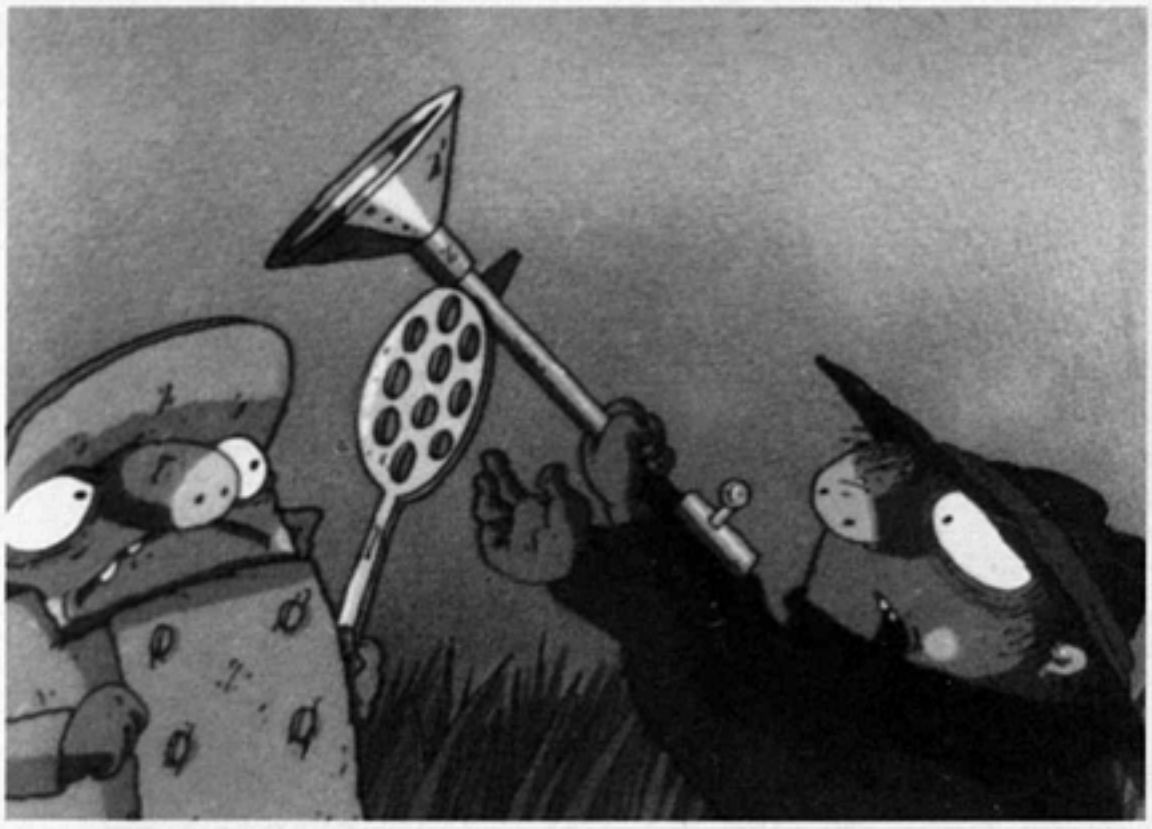
На примере «Пилота» любопытно проследить за метаморфозами «творческого организма» в период адаптации общества к новым законам постсоциалистической действительности. Выяснив, о какой студии грезит худрук (лаборатория авторского кино с двумя небольшими фильмами в год, сделанными под руководством Татарского и Ковалева), со свойственной неофиту наглостью редактор выдвигает контридею — «Пилот» это:

1. Студия, выпускающая продукцию европейского качества.

2. Школа, занимающаяся подготовкой кадров высокого профессионального уровня.

3. Небольшой научный институт, исследующий теоретические аспекты развития анимационного искусства.

Реакция Татарского была обескураживающей и непредсказуемой даже для самого генератора идей: «Так это же именно то, о чем я мечтаю!» Видимо, сказалось первое, киноведческое, образование знаменитого режиссера.



«Братья Пилоты любят поохотиться», режиссер С.Гордеев

«Братья Пилоты показывают друг другу фокусы», режиссеры Н.Козлов и Л.Стульев

«Братья Пилоты иногда ловят рыбу», режиссер В.Бедошвили

«Братья Пилоты по вечерам пьют чай», режиссеры В.Качаев и А.Колпин

В конце 1988 года, еще до окончания ремонта в церковном здании, куда власти обычно и селили мультипликаторов, началось производство двух фильмов — «Его жена курица» и первой серии «Лифта». Так с первых своих шагов пилотовцы заявили о своем желании догнать сразу двух зайцев: о стремлении делать и коммерческое, и авторское кино.

Судьба «Пилота» — пример нетипичного существования анимационной студии в стране. В последние годы, когда студии начали распространяться, как грибковые организмы, определились две основные формы жизнедеятельности. Первая — расчет на выгодный заказ. Как правило, такие студии нежизнеспособны и с иссыханием источника финансирования мгновенно исчезают. (Исключение составляет пока, пожалуй, лишь «Кристмас Филмз», который работает на английский заказ, рассчитанный на долгое время, так как мировую классику можно адаптировать до бесконечности.) Вторая форма существования — государственное финансирование. Этот анахроничный вариант в бедном государстве также обречен (гибель «титаников» — «Мультгелефильма» и тонущего на наших глазах «Союзмультфильма» — тому подтверждение).

Как же формировалось волшебное триединство «Пилота»: студия — школа — институт?

Студия в замысле виделась уютной, занимающейся исключительно «артистическим» кино, которое создают мастера и их ученики-«школьники». Предполагалось, что итоговые учебные работы будут полноценными художественными созданиями. Критерии полноценности определялись просто — участие в конкурсах не менее чем двух-трех международных фестивалей.

Школа должна была поддерживать жизненный тонус студии. Первоначальную идею — готовить режиссеров-аниматоров — скорректировала практика. Выяснилось то, что было известно и раньше, — лучшие режиссеры выходят из аниматоров, «актеров» анимационного кино.

«Пилот» в результате взрастил целое поколение аниматоров нового типа, гарантирующих высокое качество одушевления и «актерского» разыгрывания персонажа. «Актерская» манера в основном потоке фильмов «Пилота» традиционно шла от технологии ротоскопа, или «эклера»[1], позволяющего достигать естественности движения, так называемого «оживляжа». Иллюзия реальности, спровоцированная этой технологией, была не столько одушевлением, сколько механическим движением.

Любимое детище Прохорова — институт, точнее, небольшой научный центр, в котором пилотовцы довольно продолжительное время вели серьезную исследовательскую работу, проводя ежегодные конференции, выпуская замечательный научный сборник «Аниматографические записки». «Анимационные чтения» шли семь лет. За все платила студия. Но нынче романтические устремления стерты в пыль.

Практическая сторона жизни «Пилота» была неразрывно связана с процессом обучения. Ведь «Лифты» задумывались как стартовая площадка для дебютантов. Но даже в таком заведомо серийном, конвейерном проекте было запрограммировано (хочется сказать — заминировано) внутреннее противоречие. И дело не в том, что, бросаясь в сериальный омут, его вдохновители не знали ни принятых форматов фильмов, ни простейших законов подобных предприятий. Они, как обыкновенные сумасшедшие, задумали выпускать коммерческую продукцию авторского качества.

До сих пор отцы-основатели не могут в этом вопросе прийти к согласию. Художественный руководитель полагает, что рождение подобных «кентавров» возможно более всего подходит для имиджа «Пилота». А главный редактор убежден, что именно эта двойственность установки не дала естественного развития проекту. Печальная реальность подтверждает это: на шестой «Лифт» денег уже не хватило.

«Лифты» стали прекрасной лабораторией для пробы пера молодых творцов. При этом в каждом из «Лифтов» Татарский делал свой небольшой сюжет.

---

[1] Ротоскоп — это покадровая подача изображения, осуществляемая с помощью специальной кинокамеры американской фирмы «Эклер». Поэтому у нас в стране такая техника получила название «эклер».

«Его жена курица», режиссер И.Ковалев

Не все «Лифты» достигли призового фестивального уровня. Хотя есть просто блестящие выпуски, как, например, сборник с обходчиком, пытающимся предотвратить катастрофу и распрямить загнувшийся к небу рельс. В лучших номерах «Лифтов» удалось невозможное: сделать коммерческую продукцию (трудно назвать европейскую страну, которая не заинтересовалась бы «Лифтом») как настоящее арт-кино. Хотя это и противоречит идее индустриального производства телевизионного сериала.

Опыт, полученный на «Лифтах», реализовался сегодня в проекте более жизнеспособном. Это тринадцатисерийный цикл «Братья Пилоты...», в который трансформировались старые знакомцы — «Братья Колобки». Наверное, эта идея действительно более совместима с рынком, с законами жизни телесериала. Когда в числителе — небольшие деньги, а в знаменателе — чудовищно короткие сроки.

Избранный студией «свой путь» подобен балансированию на канате между арт-кино и коммерцией. И если в большом отечественном кинематографе подобные «сплавы» практически никому не удаются, в «Пилоте» вы насчитаете не менее десятка попаданий — фильмов фестивального уровня с завидной коммерческой судьбой.

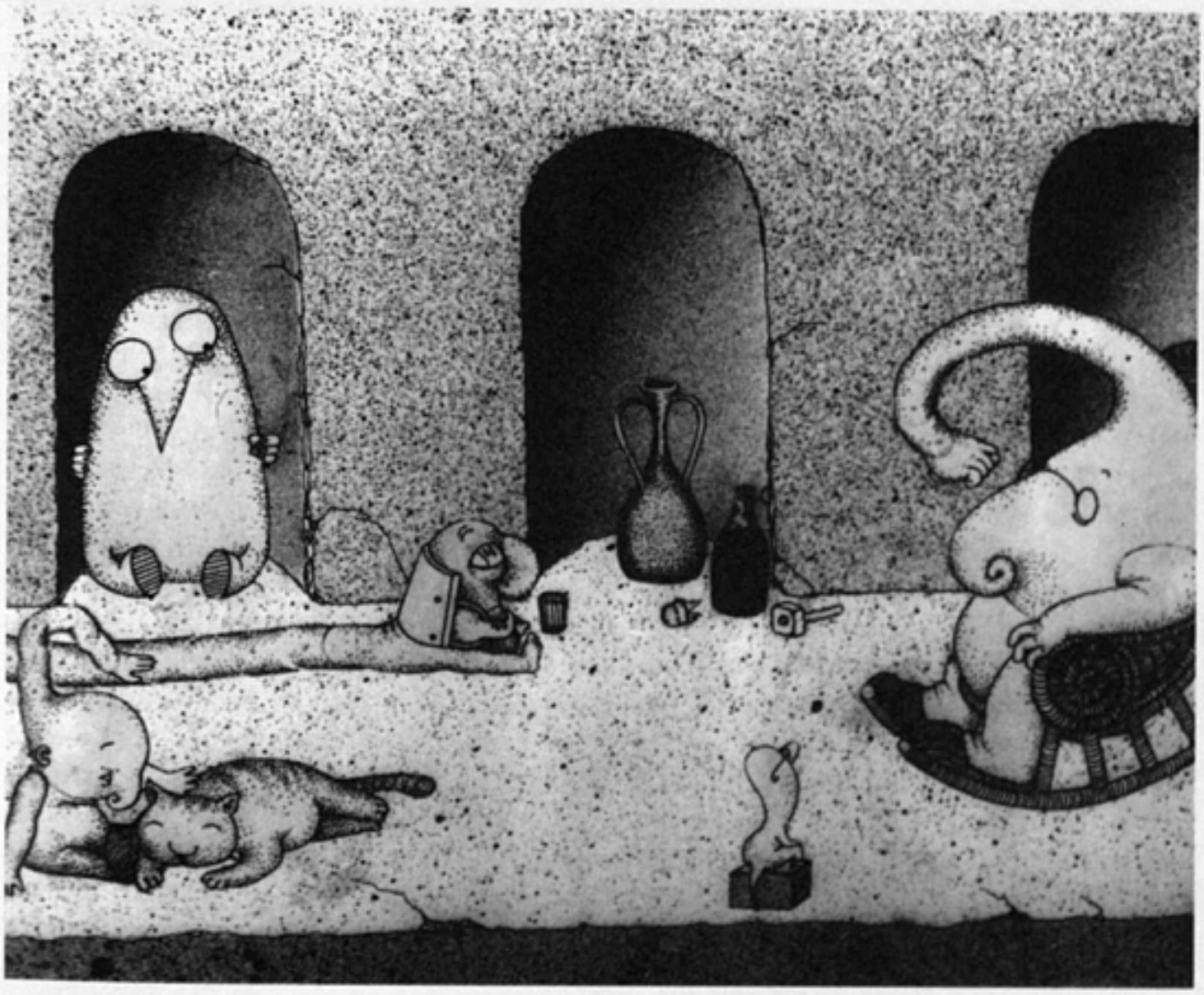
«Пилот» любит привлекать к сотрудничеству талантливых режиссеров, личности, делая их судьбу причастной к судьбе студии. Поэтому не все могут разграничить фильмы, сделанные в «Пилоте», и фильмы, сделанные при участии «Пилота» (это довольно тонкий нюанс, ибо в последнее время вокруг целого ряда картин возникают конфликты по поводу прав собственности).

«Корова» была сделана Александром Петровым как дипломный проект на Высших режиссерских курсах практически без финансирования, на станках Свердловской студии. Так что в «Пилот» режиссер пришел с готовой работой, которую он надеялся как-то пристроить. Пристроили. Из собственного бюджета оплатили Свердловской киностудии долги, выдали приличный гонорар автору, но главное — «раскрутили» фильм, тем самым способствуя счастливому повороту в судьбе одного из самых талантливых аниматоров современности. Участие более чем в двадцати фестивалях, несколько Гран при, номинация на «Оскар». Вы скажете, что это все — заслуга фильма? Конечно. Но сколько весьма достойных анимационных картин было загублено нерасторопностью их хозяев.

Постепенно продюсерская деятельность Татарского и Прохорова из периферийной по сравнению с собственно производством стала главной. Продюсерством здесь занимаются в общепринятом во всем мире смысле. Это реальное участие в судьбе картины от замысла до дистрибьюции. Работа начинается с поиска интересного проекта, темы, затем — организация производства, участие в монтаже, продвижение. Кстати, на сюжет именитого и обласканного всемирной славой «Гагарина» именно Татарский обратил внимание его автора Харитиди, считавшего это «пустячком» в череде других «Пустячков». Когда Алексей Харитиди принес очередной список названий, его руководитель по курсам Эдуард Назаров вздохнул обреченно: «Ты б его еще «Гагариным» назвал». А продюсеры «Пилота» от радости потирали руки, уж они-то хорошо понимали, как точный выбор названия может украсить жизнь анимационного фильма.

Кажется, в это время и возникло продюсерское бюро «Секонд Фрог», возглавляемое теми же неутомимыми «отцами Пилотами». Необходимость существования бюро диктовалась самой жизнью, точнее, желанием привлекать к сотрудничеству интересных режиссеров, близких по духу, пониманию художественных задач. Так пространство «пилотовского круга» было увеличено. При этом ни копейки из бюджета студии на сторону не уходило. Финансируя работу Харитиди, Бронзита, Фесенко, продюсеры предпочитали рисковать собственными средствами и средствами друзей. Режиссерский спектр обогатился молодыми Михаилом Тумелей (Белоруссия), Олегом Коростылевым (Казахстан), Александром Бубновым (Украина), Ринатом Газизовым и Константином Бронзитом (Петербург). На главном анимационном фестивале в Анесси малоизвестное продюсерское бюро «Секонд Фрог» «выстрелило» беспрецедентным количеством фильмов: пять было в конкурсе и три — в «Панораме».

Здесь самое время поговорить о пилотовском «клейме», именуемом стилем, точнее, решить неопределенный вопрос о его подлинном смысле. Сколько раз в просмотровом зале слышала я саркастическое замечание «а-ля Татарский» по поводу очередного экранного опуса «Пилота». В самом деле, вопрос существования самостоятельной пилотовской стилистики неоднозначен. Высказываются небезосновательные претензии руководителям студии, подавля-



«5/4», режиссер И.Максимов

ющим творческую самостоятельность молодых художников, унифицирующим их почерки, приглаженные или, напротив, «растрепанные» под размашистый пилотовский росчерк на целлулоиде.

На первый да и на второй взгляд пилотовская стилистика, внутреннее эстетическое родство целого ряда картин — вполне очевидная данность. Эта особая манера связана с тенденциями развития современного добротного коммерческого фильма, с опытами югославской, польской, итальянской школ. Стилистику эту определяют более свободный, еще точнее — менее тщательный, родственный комиксу рисунок, заметно упрощенная технология. Фильмы подобного рода оказалось выпускать быстрей и дешевле: число сотрудников сократилось, но они стали делать качественную авторскую работу. Постепенно исчезала цеховая система (сегодня в «Пилоте» спохватились и пытаются воссоздать цеховую определенность, без которой невозможно создание сериалов нового поколения). Вместе с тем этот небрежный, слегка дрожащий, стремительный пилотовский росчерк почти не затронул истинно авторские работы.

Самостоятелен, эстетически полноценен мир Михаила Алдашина, раскрывающийся во всем многообразии от фильма к фильму. Любопытно, что его «Пумс» и «Охотник» создавались в качестве первых коротких фильмов большого сериала. Но блеск «актерской» работы с персонажами, каскад гэговых метаморфоз, изобретательность в разыгрывании фантастических ситуаций мгновенно вывели эти фильмы в лидеры лучших фестивальных программ. И странное дело, не похожая на пилотовский стиль манера Алдашина оказалась идеально совместимой по «группе крови», по авторскому мышлению с представлениями корифеев, «отцов» студии, о хорошем фильме. В идеале это элегантные, остроумные картины, подобные назаровским «народным» лентам, когда коммерческий успех рожден зрительской любовью.

Один из «отцов Пилотов» Игорь Ковалев сам занимался на студии только эксклюзивным творчеством. «Его жена курица» и «Андрей Свислоцкий» поразительны не только магией многосложного, тотально вибрирующего визуального ряда. За притягательной безыскусностью, яркой облаткой внешнего действия в них скрыты глубокие экзистенциальные размышления.

Ивана Максимова не спутаешь ни с кем. Используя компьютер, он закладывает основы новой внеземной жизни для своих хвостато-носатых чудиков, тщательно продумывая при этом ее законы, мотивы поведения персонажей. Фильму «$^{3}/_{4}$» «Пилот» просто помог появиться на свет — студия закончила финансирование, завершила производство.

Константин Бронзит и Ринат Газизов в «Пилоте» в совершенстве овладели мастерством исполнения коротких и ультракоротких историй. Обычно они работают в самом признанном анимационном жанре визуального анекдота. Вершиной миниатюрных изысков стала минутная «Пустышка» К.Бронзита, на мой взгляд, лучший микрофильм последнего времени.

«Пилот» — студия хоть и не старая, но уже накопившая свои легенды. Создание знаменитого «Путча» скорее всего относится к разряду «историй для внуков». Тогда, в августе 91-го, Алдашин прибежал к своим из «Живого кольца» у Белого дома с жарким призывом сделать хоть что-нибудь... Делали четверо суток — день и ночь. Фильм был подарен Ельцину, многократно прокручен крупнейшими телекомпаниями мира. Этот гражданский порыв неожиданно обернулся фантастическим коммерческим успехом, непревзойденным и поныне. Благодаря сему крошечному наброску студия получила шикарный монтажный суперстол, дарующий творцам фантастические возможности.

Есть в «Пилоте» и свои легендарные персонажи. Например, несколько лет назад один молодой художник сделал блестящий «актерский» этюд — четырехминутный анекдот «Эксгибиционист», даже педагогов поразивший степенью внутренней свободы, почти эпатажной раскрепощенностью и остроумием. Трудно передать степень всеобщего замешательства и растерянности, когда, внезапно прервав работу, автор сюжета Юрий Пронин отказался от мирской жизни. Он поселился под Москвой и занялся иконописью и реставрацией. Брошенный же им «Эксгибиционист» был доделан Татарским с лайн-теста (чернового мультипликата). Любопытно, что четырехминутный фильм, повсе-

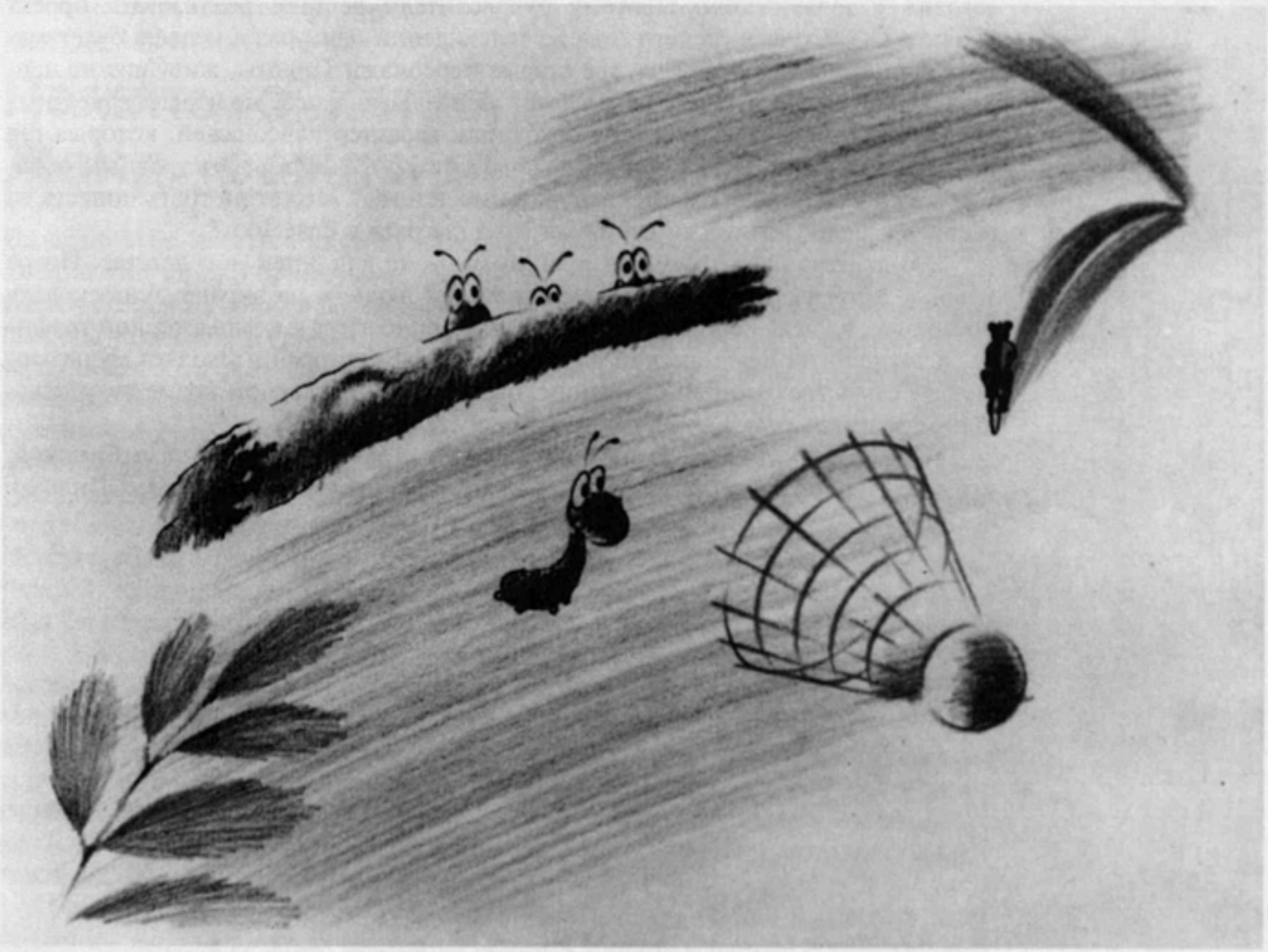
местно встречающий теплый прием, особое расположение снискал и в исламской стране: он получил приз «За лучший дебют» в Египте.

В «Пилоте» выучились профессии десятки художников, мультипликаторов, режиссеров. Среди пилотовцев первого поколения во всем анимационном мире сегодня известны Дмитрий Наумов и Валентин Телегин, Андрей Свислоцкий, Евгений Делюсин, Елена Косырева и другие.

Несомненно, оценкой качества «школы» является и тот факт (хоть и грустный для нас), что многие из ее недавних питомцев успешно работают за рубежом, причем отнюдь не в привычной для эмигрантов роли «вспомсостава». Напротив, Ковалев, Свислоцкий, Делюсин — ведущие режиссеры на одной из голливудских анимационных студий. Говорят, тщанием усилий и таланта (вот в чем у наших соотечественников нет недостатка) этого маленького коллектива второсортная студия с двадцатью пятью сотрудниками превратилась в концерн, где работают несколько сотен профессионалов. Там же успешно трудятся Маланичев, Шрамковский. Работал в Голливуде и Алдашин. А Александр Петров получил возможность сделать очередной авторский фильм в Канаде. На родине подобный сложный проект осуществить уже практически невозможно.

Но все же альма матер авторского кино оказалась сколь романтична, столь и нежизнеспособна. Прощание с идеалами впрямую коснулось и жизни самой студии. На авторское кино денег практически нет. Уже давно. И «отцы Пилоты» решили преобразовать свою мажорную идею в соответствии с сегодняшней реальностью. Было ясно, что, реагируя на внешние политические и экономические катаклизмы, студия будет либо усыхать, подобно шагреневой коже, пока дело не дойдет до выпуска одной картины в год на деньги государства, либо развернется в мощную индустриальную базу с разветвленной системой крепкого производства. В общем, ситуация оставляет надежду, но и тревожит. Ведь именно авторские проекты способствовали авторитету «Пилота» в мире.

Сам Татарский не гнушается лично участвовать в сериалах, которые, казалось бы, отданы на откуп дебютантам. Своим мастерством он поднимает план-



«Гагарин», режиссер А.Харитиди

ку, до которой остальные авторы пытаются дотянуться (часто безуспешно). В самом деле, скажем, фильм Татарского «Братья Пилоты готовят на завтрак макарончики» заметно выигрывает на фоне других серий и блеском сиюминутно разыгранных ситуаций, и целой россыпью аттракционов.

Однако когда Татарский получал «Нику» за этот фильм, он не то чтобы расстроился, но искренне растерялся, даже застеснялся. И дело не в том, что его картина заведомо проигрывала авторски раритетной «Русалке» А.Петрова, а академики голосовали по привычке не за фильм, а за имя. Татарский сознался, что хотел бы получить «Нику» — поддержку коллег — за совсем другую работу: в «Пилоте» под руководством Татарского на протяжении многих лет снимаются «Прибытие поезда» и «Унесенные ветром». Не знаю, остался ли кто из мультипликаторов, начинавших над ними работу? Но фильмы делаются и сейчас. В день по чайной ложке.

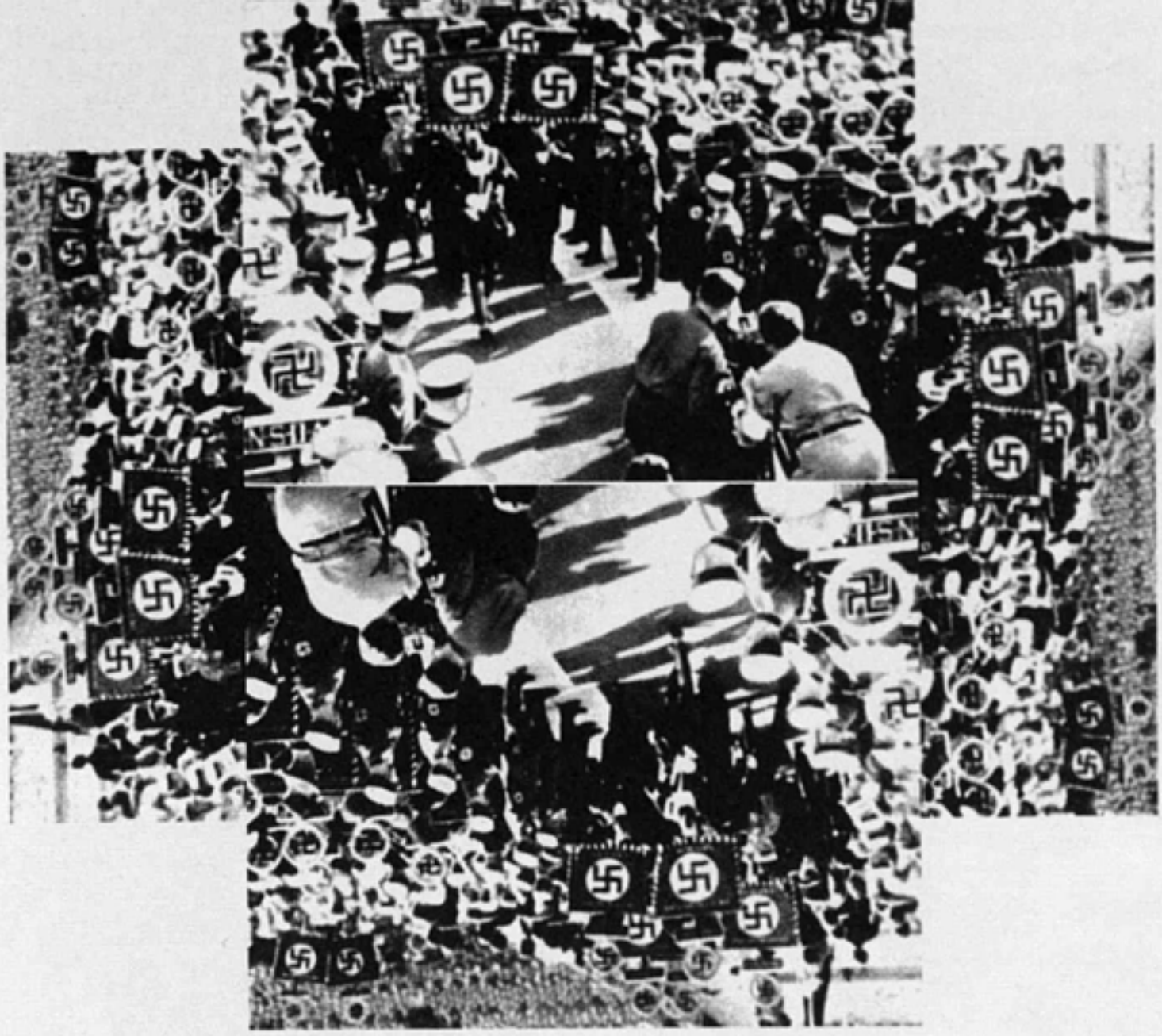
Идея полнометражного «Прибытия поезда» родилась еще при Брежневе. Естественно, к сегодняшнему дню она подверглась заметной корректировке, многое просто выброшено в корзину. Сохранено острое ощущение катастрофы, огромной скорости, с которой взлетает с железнодорожного полотна и уносится в тартарары страна. Отдельные сцены придуманы и сняты просто великолепно. Не случайно еще в начале 90-х не готовый фильм, а всего лишь материал настойчиво запрашивали отборщики фестиваля в Канне.

Кстати, и второй «долгострой» под известным названием «Унесенные ветром» уже приглашают на разные фестивали. Эта полная драматизма и печального юмора история живописует судьбу обезглавленной курицы. Подобно Терминатору или, если хотите, Франкенштейну, она оживает в холодильнике от разряда молнии и по-своему, по-куриному, пытается навести порядок в несовершенном мире.

Студия всегда взращивала авторское кино, но и учитывала запросы широкой аудитории. Никто не будет спорить, что самая широкая зрительская аудитория сегодня у телевидения. Поэтому руководители решили реализовать проект «Пилот-TV». Со следующего года на телевидении один раз в неделю будет выходить получасовая передача, где старые персонажи Пилоты, живущие на чердаке, станут ведущими ток-шоу и будут приглашать к себе на чердак известных людей страны. А чтобы Пилоты сохранили характер персонажей, которые так и не стали взрослыми, приглашенные гости будут рассказывать главным образом о своем детстве. Сохранилось ли в них детство? Может ли гость попасть из рогатки в цель? Может ли солидная дама сыграть в классики?

Это должна быть семейная программа — не для детей, а о детстве. Новое здесь — встреча мультперсонажей с живыми людьми на экране. А поскольку программа должна делаться быстро, авторы прибегнут к компьютерной графике, к технологии французской фирмы Media lab, которая позволяет мультперсонажу стать трехмерным, живущим практически в реальном времени, успевающим реагировать на вопросы-ответы собеседника.

Надо думать, что и эта программа будет стремительной, чуть небрежной, что свойственно таким разиням и чудикам, как анимационные братья Пилоты.



МИРОН ЧЕРНЕНКО

Память о катастрофе, или Жанр, рожденный из пепла

Позволю себе начать с картин, в которых тема катастрофы (я предпочел бы именно этот термин привычному греческому слову «холокост») на первый взгляд разменивается на банальные фабульные безделушки, превращается в некий особый род «экшена», в кровавый, да простится мне этот каламбур, «спагетти-вестерн», в котором роль спагетти играют миллионы жертв геноцида (почти одновременно по шести каналам телевидения я увидел пять фильмов о восстании в варшавском гетто, снятых буквально под копирку, с одними и теми же персонажами, ситуациями, мотивами, жестами, возгласами, хотя один из них был снят в США, два во Франции, один в Германии и еще один во всех странах Европы, вместе взятых). Спору нет, я мог бы даже ощутить некую этническую гордость за то, что героизм моего народа усердно тиражируется в стране, где в течение десятилетий, если не столетий, царил государственный антисемитизм, не без энтузиазма подпитывавшийся юдофобством бытовым, простонародным, добрососедским. Однако как человеку кинематографа, как критику, как историку кино мне показалось вдруг, что не в гордости здесь дело, как дело не в ламентациях по поводу того, что весь этот холокост на экране уж больно смахивает на торговлю подержанной кинематографической конфекцией, в которой пейсы, маген-довиды, талесы, лапсердаки, ручные гранаты, «коктейли Молотова», гортанные выкрики, бесконечные колонны безоружных жертв геноцида, уходящие на «умшлагплац», а оттуда в газовые печи, превращаются в штампы третьеразрядного костюмно-исторического действа.

Говоря иначе, мне показалось вдруг, что все не так просто в десятках, если не сотнях, лент на десятках языков об одном и том же, о трагедии миллионов, в

Бен Кингсли в фильме «Список Шиндлера»

которой ни убавить, ни прибавить ничего нового, ничего оригинального, ничего такого, что не было известно ранее. Разумеется, это тематическое поветрие проще всего объяснить тем, что каждое историческое событие в конце концов превращается в миф, а сама история в мифологию, и это будет вполне справедливо, хотя и достаточно банально. Однако сама повторяемость этих мотивов заставляет предположить, что за модой на «спагетти-вестерны» должны стоять какие-то более общие, сущностные закономерности, которые не слишком очевидны на первый, чисто рецензентский взгляд.

Начать с того, что бросается в глаза сразу, если рассматривать эти фильмы не поодиночке: с самых первых послевоенных лет катастрофа на экране самим материалом своим структурируется в специфический и универсальный на последующие полстолетия жанр, отвечающий всем канонам классицистской драматургии, сформулированным некогда Буало: триединство места, времени и действия. Место — лагерь уничтожения (конкретное название лагеря несущественно, ибо даже архитектурно они ничем не отличаются друг от друга). Время — 1939 — 1945 годы (от «хрустальной ночи» до конца второй мировой войны). Действие — «окончательное решение» еврейского вопроса. К этому можно было бы добавить еще одно единство, о котором забыл упомянуть Буало, — единство героя, коллективного персонажа (еврейство в целом как нерасчлененная масса, как жертва геноцида по генетическому, расовому определению).

И кажется тогда, что все эти единства, открывшиеся впервые в коротком эпизоде «Непокоренных» Марка Донского, вышедших на экраны еще в 1945-м, практически не изменились до сих пор, не испытали никакого видимого воздействия новыми и новейшими направлениями за минувшие полстолетия. Скажу больше: даже самые выдающиеся, самые индивидуалистически настроенные мастера мирового кино, едва прикоснувшись к этой сюжетике, немедленно оказывались в плену стереотипов, как бы забывая все то, чему поклонялись в других своих работах.

Забегая вперед, замечу, что жанр этот, обладающий всеми сущностными признаками классицистской трагедии нового времени, не столь уж уникален на мировом экране и находится в несомненном родстве с такими сугубо кинематографическими жанрами, как классический американский вестерн и его формализованные европейские модификации, как классическая мелодрама или, в меньшей степени, политический триллер.

Скажу больше: это классицистское триединство сконцентрировано в кино о холокосте (я отдаю себе отчет в том, что ни названия этого жанра не существует, ни даже представления о том, каким это название вообще может быть) даже сильнее, чем в вестерне. Американцы создали не просто жанр национальной эпопеи, опирающийся на события времен завоевания Дикого Запада, но и единственный оригинальный кинематографический жанр. Кинематограф советский создал свой аналог национальной эпопеи — историко-революционный фильм, при всех его модификациях житийно-евангелического свойства оказавшийся, правда, много слабее внутренне и тихо скончавшийся без пищи духовной и подпитки материальной, едва сгибла квазиидеология, его породившая; его пространство, в сущности, было ограничено несколькими годами революции и гражданской войны в России. А трагедия европейского еврейства, еще более жестко и безжалостно сконцентрированная во времени, пространстве и действии, не могла не вызвать к жизни новый жанр — жанр, обращенный к судьбе народа, пережитой в середине XX столетия в Центральной и Восточной Европе...

К этому остается добавить еще одно обстоятельство, составляющее, как в вестерне и мелодраме, нравственный фундамент жанра: его простодушную, прямолинейную, черно-белую этику, не признающую полутонов, избыточного психологизма, внесюжетных мотивировок и комментариев даже в тех случаях, когда в центре сюжета окажутся персонажи нравственно двусмысленные или вовсе отрицательные. Ибо, повторю это еще не раз, не каждый отдельный представитель нации выступает здесь в роли персонажа, будь он хоть самой исторической личностью, как, скажем, руководитель восстания в варшавском гетто, многократно и живописно появляющийся на экране в последние годы, но еврейский народ в целом как коллективный объект холокоста.

Впрочем, прошу прощения еще за один повтор, все это стало ясно не сразу, ибо новый жанр прошел достаточно долгий путь эволюции, начиная с воспален-

ных от ужаса и ненависти документальных лент последних месяцев войны — «Майданек — кладбище Европы» Александра Форда, «Майданек» Романа Кармена, «Освенцим» Елизаветы Свиловой, смонтированных из кадров хроники, снятых фронтовыми кинооператорами на местах событий — в Бабьем Яру в Киеве, Бабицком Яру в Харькове, Восьмом фронте в Каунасе, Яновском лесу во Львове, в фабриках смерти на территории Польши (замечу из чувства кинематографического патриотизма, что тема холокоста появилась на советском экране еще раньше — как предчувствие, как предощущение тотальной катастрофы европейского еврейства, еще в 38-м году, за год до пакта Риббентроп — Молотов. Я имею в виду фильмы «Болотные солдаты» Александра Мачерета, «Профессор Мамлок» Адольфа Минкина и Герберта Раппапорта, «Семья Оппенгейм» Григория Рошаля).

Это предчувствие со всей очевидностью свидетельствовало о том, что кинематограф психологически и эстетически был готов к тому, что грядущая война неминуемо принесет с собой нечто трагически невообразимое. И столь же естественно, что в этом же истошно натуралистическом ключе были сняты первые игровые ленты, вышедшие во второй половине 40-х годов почти во всех странах Восточной и Центральной Европы: «Непокоренные» Марка Донского (1945), «Мы живем, выжившие» Натана Гросса (Польша, 1948), «Путь далек» Альфреда Радока (Чехословакия, 1948), «Последний этап» Ванды Якубовской (Польша, 1948), «Пограничная улица» Александра Форда (Польша, 1949).

Однако кинематограф проклятий и стенаний достаточно быстро исчерпал свои возможности, и на смену ему с необходимостью должен прийти кинематограф анализа, кинематограф конкретных, я сказал бы, точечных исследований архетипических ситуаций, реакций, характеров, мотивов в обстоятельствах крайних, пограничных, и не случайно в целом ряде фильмов о холокосте столь отчетливы несомненные отзвуки экзистенциализма.

Как и следовало ожидать, в формах наиболее острых, можно сказать даже — агрессивно-запальчивых, эта модификация фильмов о катастрофе появилась в странах Восточной Европы и потому, что именно на этих землях геноцид состоялся в самых массовых, самых бесчеловечных масштабах, и потому также, что фильмы о тотальном, механическом уничтожении и унижении человеческой личности были обращены одновременно и против тоталитаризма нацистского, и против тоталитаризма коммунистического, оказываясь одной из наиболее действенных форм интеллектуального и художественного Сопротивления реал-социализму. Достаточно просто поставить в один ряд такие ленты, ранее казавшиеся столь далекими друг от друга, как «Самсон» (1961) Анджея Вайды, «Магазин на площади» (1965) Яна Кадара и Эльмара Клоса, «Алмазы ночи» (1964) Яна Немеца, «Холодные дни» (1966) Андраша Ковача, «Отец» (1965) Иштвана Сабо, «Транспорт из рая» (1962) и «...а имя пятого всадника Страх» (1964) Збынека Брииха, «Звезды» (1958) Конрада Вольфа, «Девятый круг» (1960) Франце Штиглица, «Шаги в ночи» (1962) Раймондаса Вабаласа, «Голый среди волков» (1962) Франка Байера, чтобы увидеть, сколь существенна была эта тематика на восточном берегу Эльбы. Не могу не заметить, что в советском кино, не считая чудом проскочившего «Обыкновенного фашизма» (1965) Михаила Ромма, тема холокоста вовсе отсутствовала на протяжении четырех с половиной десятилетий, и единственная попытка описать на экране еврейскую жизнь как погром в «Комиссаре» (1967) Александра Аскольдова была подавлена с невиданной даже для отечественной цензуры жестокостью. И продолжалось это до начала 90-х годов, когда с ликвидацией цензуры на экраны выплеснулись десятки документальных и игровых лент, среди которых — «Изыди!» Дмитрия Астрахана, «Изгой» Владимира Савельева, «Дамский портной» Леонида Горовца, «Ноктюрн Шопена» Эфраима Севелы, «Восстание в Собиборе» Павла Когана и многие-многие другие.

Тема катастрофы присутствовала и на западном экране: «Золото Неаполя» (1954) Витторио Де Сики, «Ночь и туман» (1956) Алена Рене, «Майн Кампф» (1960) Эрвина Ляйзера, «Жизнь Адольфа Гитлера» (1961) Пола Роты, «Загон» (1962) Армана Гатти свидетельствовали о том, что холокост и здесь становится одним из определяющих факторов кинематографического сознания — как наиболее выразительная и емкая метафора тотального унижения и уничтожения любой человеческой личности (уходя при этом все дальше и дальше от живой реальности катастрофы, все более и более абстрагируясь от нее, превращаясь в фило-

софский дискурс о цене жизни и цене смерти, о цене человеческого достоинства и границах человеческого падения).

Надо сказать, что в это время жанровая особенность этих фильмов только начинала осознаваться, внутренне определяться, трагическая проблематика холокоста вычленялась из темы второй мировой войны как таковой во всех возможных аспектах; здесь, как в любом жанре, рождающемся не на пустом месте, был пройден путь иных жанров, иных форм кинематографа — от самых примитивных до все более и более сложных, чтобы перейти затем к чистоте и простоте жанра, осознавшего себя, свой инструментарий, свои границы, свои возможности и своего зрителя.

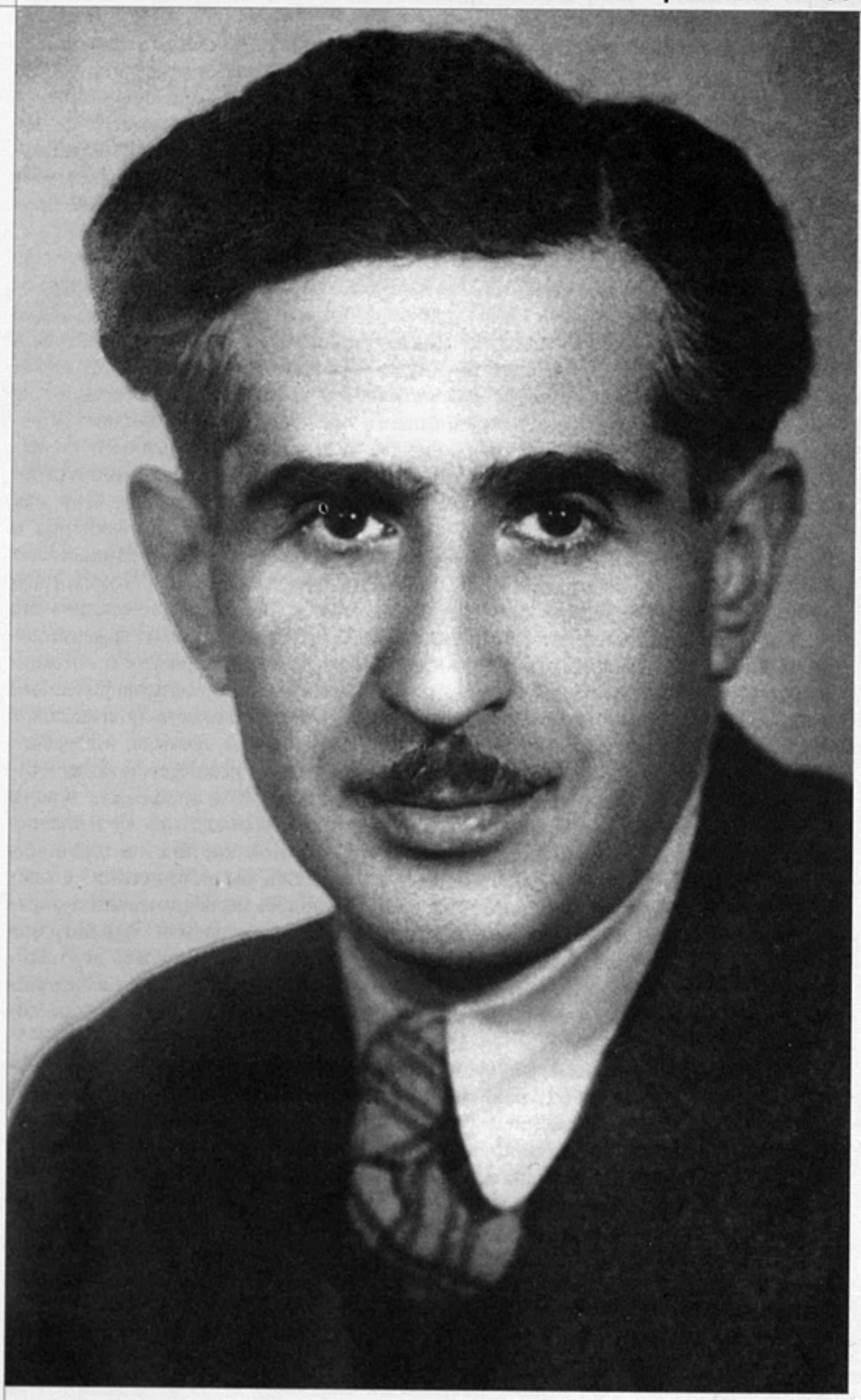
Последнее было, пожалуй, самым важным, ибо, если не считать нашей части Европы, тема холокоста оставалась уделом кинематографа элитарного, фестивального, киноклубного, не существуя в сознании массового зрителя как часть массовой культуры, как естественный элемент кинорепертуара, несмотря на немногие вполне удачные попытки некоторых голливудских мастеров, обращавшихся к истории катастрофы. Я имею в виду «Дневник Анны Франк» (1959) Джорджа Стивенса, «Исход» (1960) Отто Преминджера, «Нюрнбергский процесс» (1961) Стэнли Креймера.

И все же со второй половины 60-х годов проблематика Шоа мало-помалу пробивается на массовый экран, временами даже выходя на авансцену мирового проката. Происходит это по меньшей мере по двум причинам: во-первых, в результате взрыва нового интереса к судьбам еврейского народа после победы в Шестидневной войне, а во-вторых, рискну это предположить, в результате выхода на экраны простодушного, с математической точностью рассчитанного на немедленный успех у самого неприхотливого зрителя сериала Марвина Чомского «Холокост», недавно, спустя ровно два десятилетия, прошедшего по нашим телевизионным экранам. Сериал Чомского не только ввел сам этот термин в сознание миллионов зрителей, он впервые до конца осознал себя как жанр, как гармоническое соединение традиций классического американского вестерна и классической мелодрамы, от которой оставался лишь один-единственный шаг до трагедии. Больше того, рискну предположить также, что сериал Чомского, и это очевидно лишь сегодня, позволил осознать себя как специфический жанр фильмам куда более высокого ранга, авторы которых, судя по всему, даже не подозревали об эстетических, этических и философских (не говоря уже о коммерческих) возможностях, таящихся внутри этого нового кинематографического явления. И результаты не заставили себя ждать: тема холокоста появляется в фильмах Де Сики, Маля, Бергмана, Трюффо, Лоузи, Вайды, Люмета, Мазурского и десятков других кинематографических звезд первой режиссерской величины, завершаясь в начале нашего десятилетия вершиной и апофеозом нового жанра, «Списком Шиндлера» Стивена Спилберга, поставившего точку в полувековой истории жанра. Мне уже довелось писать об этой картине на страницах «Искусства кино» (1994, № 10) и потому не хотелось бы повторяться. Скажу лишь, что Спилбергу удалось соединить в своем фильме несоединимое по определению: эпическую фреску с античной трагедией, что со времен Эйзенштейна не удавалось, кажется, никому. Можно предположить, что преодолеть эту планку будет достаточно трудно, по крайней мере в ближайшие годы, подтверждением чему не слишком удачные попытки многочисленных эпигонов американского мастера[1].

Естественно и закономерно, что этот поворот от конкретного к абстрактному, философическому, от натурализма к метафорике не ограничивается кинематографом, который, за неимением лучшего термина, я назвал бы экзистенциальным. С не меньшей естественностью этот процесс распространяется на жанр как таковой, на жанровое кино, максимально формализуя все его элементы, переводя язык мифологический на язык будничный, рассматривая таким образом трагедию холокоста как трагедию всего человечества. И потому все ламентации — и мои собственные тоже — по поводу многочисленных издержек жанра (см. выше, в самом начале статьи), мне кажется, меркнут рядом с этим предназначением жанра, которому пока нет еще имени.

---

[1] Рецензию на фильм Д.Астрахана «Из ада в ад» читайте в одном из ближайших номеров журнала. — *Прим. ред.*



Александр Григорьевич Зархи. Начало 40-х годов

ВЛАДИМИР ВАЛУЦКИЙ

Религия кино

С долей условности всех режиссеров — как, наверное, и всех людей — можно поделить на незаметных в работе и склонных в ней к публичному лицедейству.

В этом делении нет ничего обидного. Я люблю Илью Авербаха и его фильмы, но он создавал их удивительно незаметно для окружающих. Если я бывал у него в гостях в Петербурге, он просил подождать, когда вернется со съемки, и не успевал я поспать после поезда, как он уже возвращался, и мы продолжали прерванный разговор или отложенное занятие. Потом выяснялось, что в тот день Илья снял едва ли не лучший эпизод картины. Конечно, для него за этим стояли и бессонные ночи, и мучительные мысли. Но со стороны его творчество выглядело так.

Дело тут в характере и методике работы. У Александра Григорьевича Зархи эти слагаемые формировались в иные времена, когда кино было загадочной фабрикой грез, а режиссер был на этой фабрике даже не мастером, а жрецом.

Я не думаю, что Зархи специально придумал свой облик Чаплина — Эйнштейна: вдохновенную шевелюру, тросточку, с которой не расставался на съемке, горящий неким безумием взгляд, свои непредсказуемые реакции, о которых ходило на студии множество анекдотов. Так сложилось. Если поначалу это и было игрой, игра давно превратилась в сущность, и ею правила неистовая любовь к кино.

Он возмущался, когда работу над сценарием я называл работой.

— Какая пошлость, какая скука! «Сочинительство»! — выговаривал он, словно лаская это сомнительное слово. — Неужели тебе не приятнее «сочинять», чем это... не хочу даже произносить.

Когда я сочинил первый вариант нашего первого с Зархи сценария и привез его в Болшево, Зархи, ни слова не говоря, забрал рукопись и ушел в свою комнату. Через два часа вернулся и так же, слова не сказав, обнял меня и расцеловал. И — честное слово, не вру — прослезился.

— Есть! — объявил он сквозь слезы. — Сценарий есть!

Меньше всего — у меня есть основания так говорить — слезы свидетельствовали о том, что сочиненное Зархи понравилось. Потом по сценарию начались уже не слезные, а кровавые разборки. А тронул Александра Григорьевича сам факт свершения некоего этапа кинематографического процесса. Так умиляются рождению ребенка.

С Зархи работать было очень трудно, иногда невыносимо, об этом я уже писал, но чего точно не было в работе с ним, так это серой рутины. Он умел удивляться и удивлять.

Один из эпизодов фильма «Города и годы» снимался на Валдае, на льду озера. По сюжету на расколотых взрывами льдинах должен был происходить

бой, а герой должен в экстазе бежать в атаку, перепрыгивая полыньи. Молодой немецкий актер, игравший эту роль, оказался трусоват и полыньи обегал. Так сорвалось два дубля. Неожиданно Зархи выхватил у немца маузер и устремился в атаку вместо него.

— Вот так! — понеслось с озера. — Вот так, черт дери! Он не думает о смерти! Он кричит: «Презираю! Презираю сме-ерть!»...

— Братцы, — своим невозмутимым голосом заметил наш оператор. — Мы же сейчас режиссера утопим.

Режиссера отловили, но следующий дубль с актером вышел нормально.

Я люблю рассматривать хранящиеся у меня фотографии, особенно рабочие моменты съемок. Очень разными на них выглядят режиссеры. Некоторые снимки больше похожи на картинку-загадку «угадай, где режиссер» — нужно потрудиться, чтобы найти его, спрятавшегося где-то позади оператора. Но таких снимков и режиссеров мало. Чаще всего режиссер занят одним из не свойственных ему дел — глядит в глазок камеры, возносится с ней на стреле, играет перед ней за актера. Зархи предстает на моих фотографиях во всех этих ипостасях, и даже кажется, что одновременно.

Я был свидетелем сцены, когда одна известная актриса, заметив, как Зархи во время съемки вместе с ней проигрывает на лице всю гамму ее чувств и взволнованно при этом жестикулирует, бросила, не меняя тональности: «Александр Григорьевич, не надо мною дирижировать, я не оркестр». Это сравнение с дирижером и оркестром было весьма точным. «Как так — не волнуйтесь? Я здесь для того и нахожусь, чтобы волноваться!» — любил говорить Зархи. И, волнуясь, жил на площадке за всех: за оператора, звукооператора, художника и актеров. Так и дирижер, управляя оркестром, начинает вдруг напевать партию скрипки, валторны или виолончели.

Все, о чем я рассказываю, проще всего было бы назвать милыми чудачествами мастера. Но все не так просто. Человеком Александр Григорьевич Зархи был неоднозначным, за его чудачествами стояли и упорство, и упрям-

На съемках фильма «Города и годы». 1974

ство, и вдохновенность, и капризность, бывал он и вспыльчивым, и отходчивым, умел быть и до ярости гневным. Но одно в нем оставалось непреложным: его режиссерское лицедейство было, в сущности, священнодействием, ритуалом в исповедуемой религии кино.

Многим ли довелось читать свой сценарий при горящем камине и свечах? Мне довелось — дома у Зархи.

Помимо двух состоявшихся фильмов у нас был один неснятый. Сценарий назывался красиво: «Бронзовый лев святого Марка». Так вышло, что, в отличие от других сценариев, где мы вместе все подробно обговаривали, этот я писал в одиночестве, на свой вкус, страх и риск. Поэтому неудивительно, с каким трепетом Зархи ждал результата. Сценарий, принесенный на студию, он взять отказался, объясняя это тем, что боится остаться с ним один на один, и назначил публичное чтение у себя на дому.

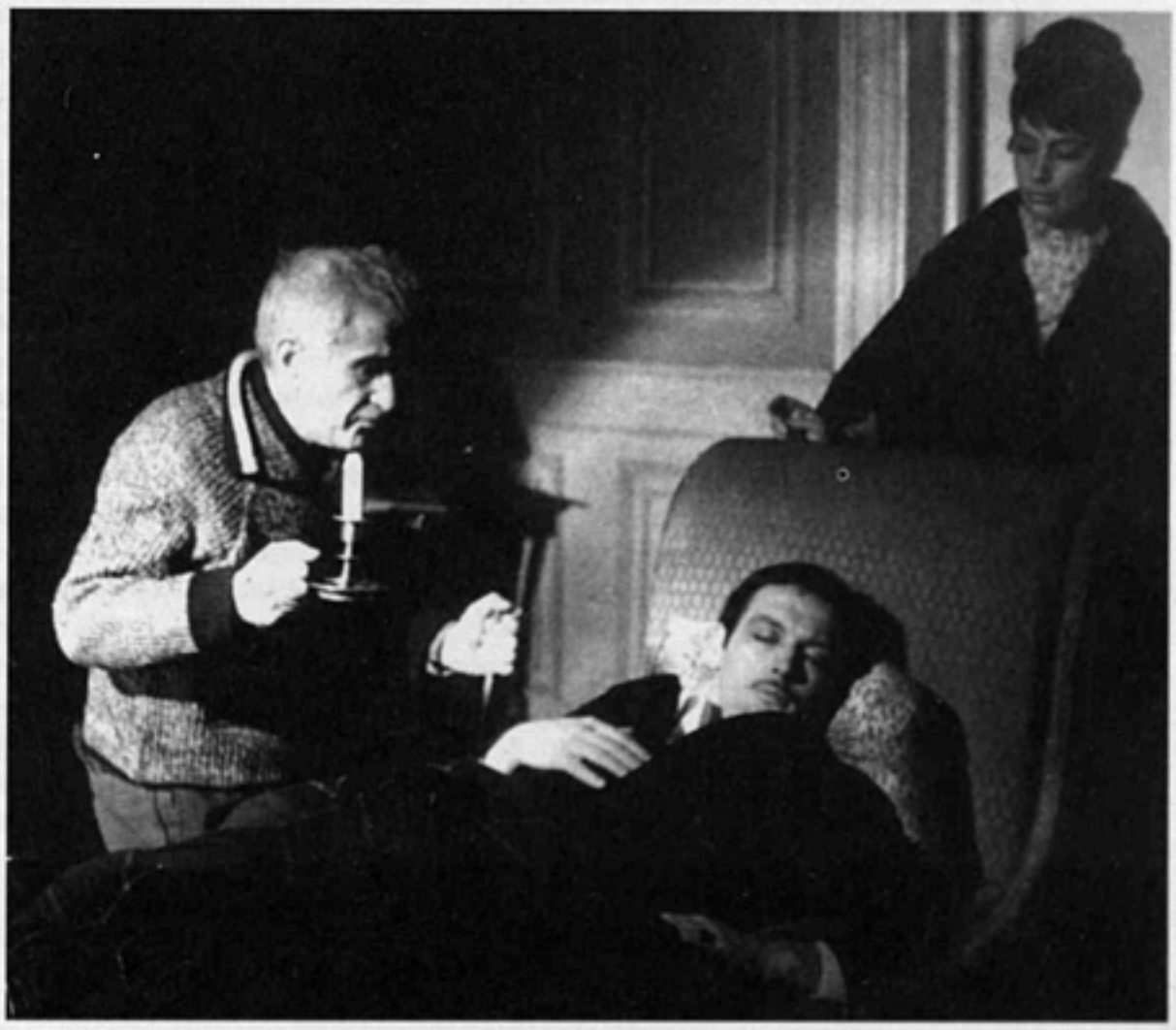
Чувствуя себя героем Булгакова, я со сценарием заявился на «Аэропорт». Но действительность превзошла литературные ассоциации: в гостиной было прибрано чище обычного, горел камин, было притушено освещение, торшер придвинут к столику, где стояли стакан чая, пепельница и подсвечник с зажженной свечой. Зархи был тих и торжествен, в пиджаке и при галстуке, а в качестве публики пришла и села в кресло верный советчик Любовь Александровна.

— Ну что ж, — сказала она, когда я закончил чтение, и Зархи устремил на нее тревожно вопрошающий взгляд, — я всегда знала, что Володечка — интеллигентный молодой человек. И сценарий получился очень интеллигентный.

С таким комплиментом Любовь Александровна, улыбнувшись, ушла, оставив нас вдвоем при камине и свечах.

Мне самому сценарий нравился, я писал его легко и по творческой части был в нем уверен. Как совершенно был уверен в том, что история любви ассистента Саши и переводчицы Джулии, встретившихся на съемках совмест-

А.Зархи, В.Лановой, Т.Самойлова
на съемках фильма «Анна Каренина»



ного фильма, совершенно непроходима в те 70-е годы. О чем в первую очередь и сказал Александру Григорьевичу.

— Чушь! — вскричал Зархи и взволнованно забегал по комнате. — Чушь и трусость! Мы сочинили, — это «мы» означало, что сценарий он признал своим, — мы сочинили светлую историю о чистом юноше, без грязи и пошлости, такая история проходима всегда! Какой худсовет? Худсовет — это я! Я завтра же звоню Ермашу! Камшалову!..

Забегая вперед, скажу, что ни у Ермаша, ни у Камшалова светлая история не вызвала ответных светлых эмоций. Но как было мне, интеллигентному, молодому, но уже умудренному человеку, объяснить это Александру Григорьевичу тогда? Исповедуя свою религию кино, он свято верил, как верят все верующие люди, что она всесильна, если только верна.

Сценарий сгинул в кабинетах Госкино, и из всего, что с ним связано, я, наверное, лучше всего запомнил это чтение при свечах. Может, только для того, чтобы состоялось это — по здравому смыслу *лишнее* — лицедейство, его стоило написать. Виноват, Александр Григорьевич, сочинить.

Без *лишнего* жизнь вообще много скучней.

ВЛАДЛЕН ЛОГИНОВ

Культура профессии

Александр Григорьевич Зархи принадлежал к тому поколению русской интеллигенции, для которого культура являлась некоей единой и вполне определенной субстанцией. А профессионализм — вернее, профессиональная культура — был не фраком, надеваемым «на выход», а способом жизни и ее содержанием.

Его самозабвенная преданность культуре проявлялась во всем... И в выборе сюжета для очередного фильма, который был важен для него не только как способ самовыражения, но прежде всего как возможность затронуть сердца и души. И в работе над сценарием, когда он добивался точности каждого эпизода, каждой детали. И во время съемок, когда он приходил в павильон с изящной тросточкой, в немыслимо шикарном по тем временам кепи, и на площадке воцарялась — хотя сегодня это и звучит выспренне — «атмосфера высокого искусства». И даже тогда, когда, на ночь глядя, брал томик Чехова, читал несколько страничек и, как он сам говорил шутя, засыпал, полный благодати и умиротворения...

Культура проявлялась и в его трогательном и бережном отношении к женщине. Будь то знаменитая кинозвезда или начинающая актриса, приходящая домработница или старушка, стоящая перед ним в очереди. Будь то персонаж второго плана, как в «Депутате Балтики» или в «Чичерине». Будь то центральный образ решения фильма, как в «Члене правительства» или «Анне Карениной».

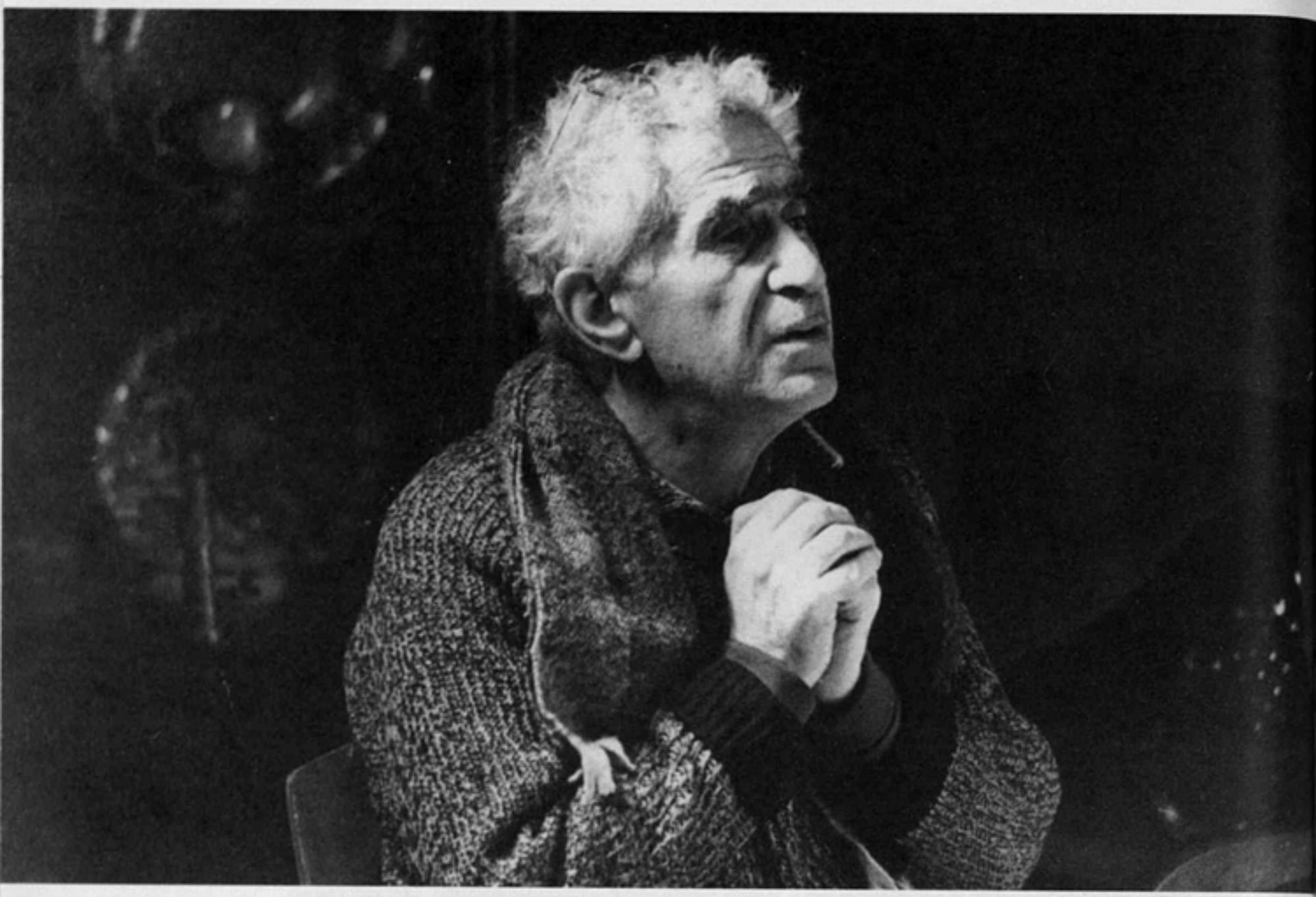
А те, кто был знаком с Александром Зархи, знали, что за всем этим стояла большая любовь к поистине замечательной женщине. Любовь Александровна Дубенская — его жена, друг, советчик. Он любовался и гордился ею всю жизнь. И пережил ее всего лишь на сорок два дня.

Он очень гордился и званием «Народный артист СССР», потому что свою личную судьбу никогда не отделял от судьбы своей страны. Потому и переживал так тяжело все то, что видел в последние годы...

Его приводила в ужас вымороченность нынешнего «Мосфильма».

— Ты знаешь, — рассказывал он, — это страшно. Я шел по коридорам студии и — ни души... Как в пустыне.

Для Зархи это было настоящей трагедией.



А.Зархи
на съемках фильма
«Анна Каренина». 1968

ИННА МАКАРОВА

С высоты птичьего полета

Только после окончания съемок «Высоты» мы узнали, что Александр Григорьевич страдает высотобоязнью. Я уж не знаю, каким образом он справлялся с этой болезнью на съемочной площадке, но он поднимался на все высокие точки и на высоте разводил сцены. Съемки велись на строящейся площадке настоящей домны, да еще и строящейся скоростным методом. Впервые в нашем кино съемочную группу художественного фильма допустили на закрытый объект. Мы, разумеется, мешали рабочим (представьте, как мы были им «нужны»), но они к нам очень хорошо относились и даже проводили беседы по технике безопасности. Ведь съемки оказались крайне опасными: не на всех площадках были перила. Кроме того, Зархи выбирал точки поэффектнее. Однажды мы с Колей Рыбниковым должны были сниматься на высоте 30 — 40 метров. С одной площадки на другую был перекинут рельс, а нам нужно было встретиться где-то на середине, поговорить и разойтись.

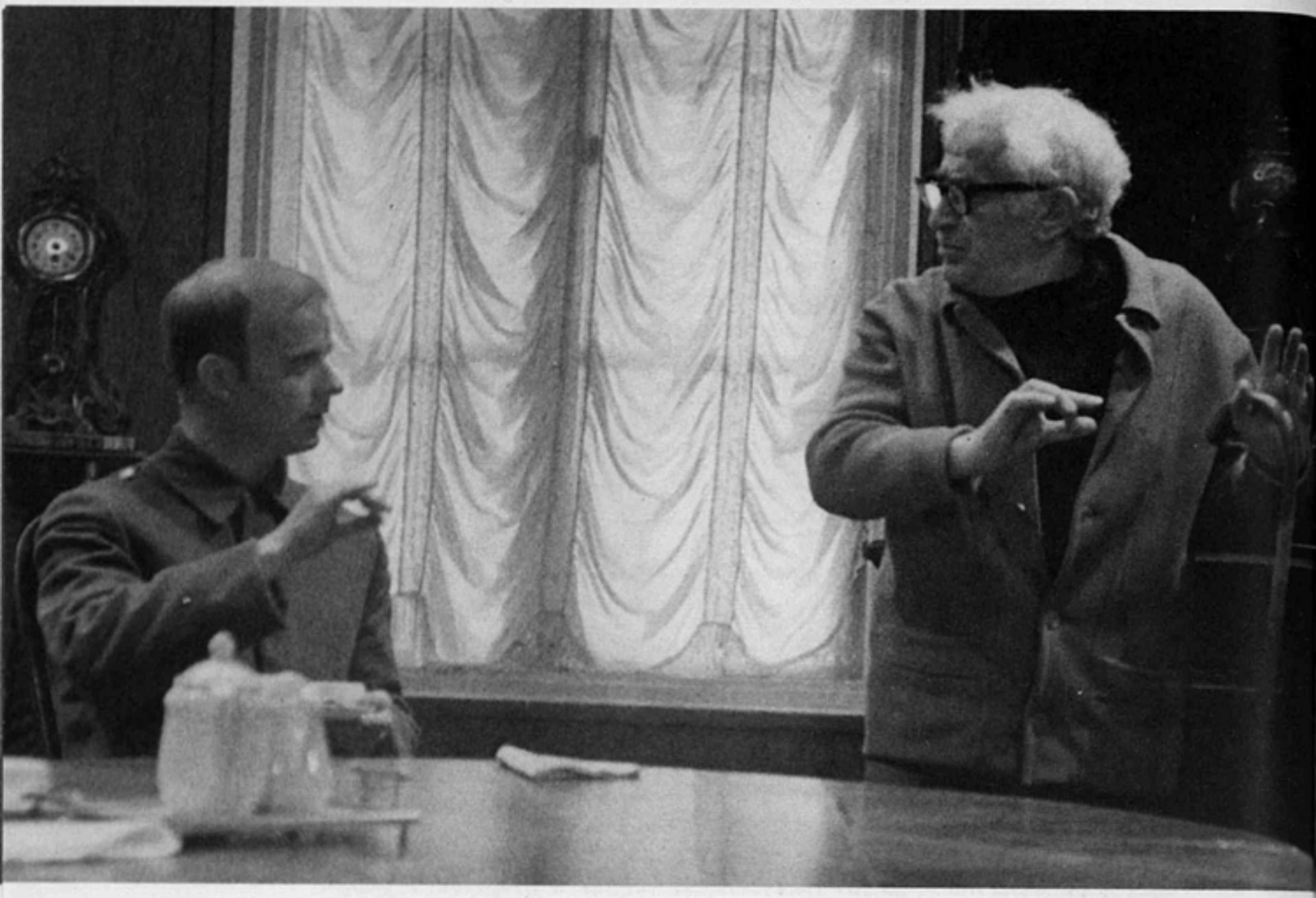
Когда я отказалась сниматься в такой сцене, Александр Григорьевич сказал: «Ах, вы боитесь...» Я ответила: «Да, есть техника безопасности». Тогда он оторвался от стенки домны, в которую во время съемок он всегда «влипал», и ступил на рельс. Покачался на нем. Побледнел и отменил эту съемку.

Александр Григорьевич, работая с актерами, нередко пользовался методом показа. Помню, было ужасно смешно, когда он показывал Рыбникову, как надо ходить, как говорить, целенаправленно добиваясь от него «шарма», вытаскивая на свет то, что, безусловно, было в Коле, но сам он «проморгал». Со мной у Александра Григорьевича конфликтов почти не было, за исключением одного — в сцене танца на высоте. Точно не помню из-за чего, но я настаивала на своем и впоследствии оказалась права. Впрочем, помирились мы быстро, и Александр Григорьевич сказал: «Инцидент исперчен».

На Международном кинофестивале в Карловых Варах, где фильм «Высота» получил главный приз «Хрустальный глобус», Робер Оссейн мне сказал, что Зархи похож на Чарли Чаплина... И правда, Александр Григорьевич действительно был очень похож на Чаплина.

...Боясь высоты, он снял практически весь наш фильм с высоты птичьего полета.

Записала Е.Истомина



А.Зархи
на съемках фильма
«Чичерин». 1986

ЛЕОНИД КАЛАШНИКОВ

Школа Зархи

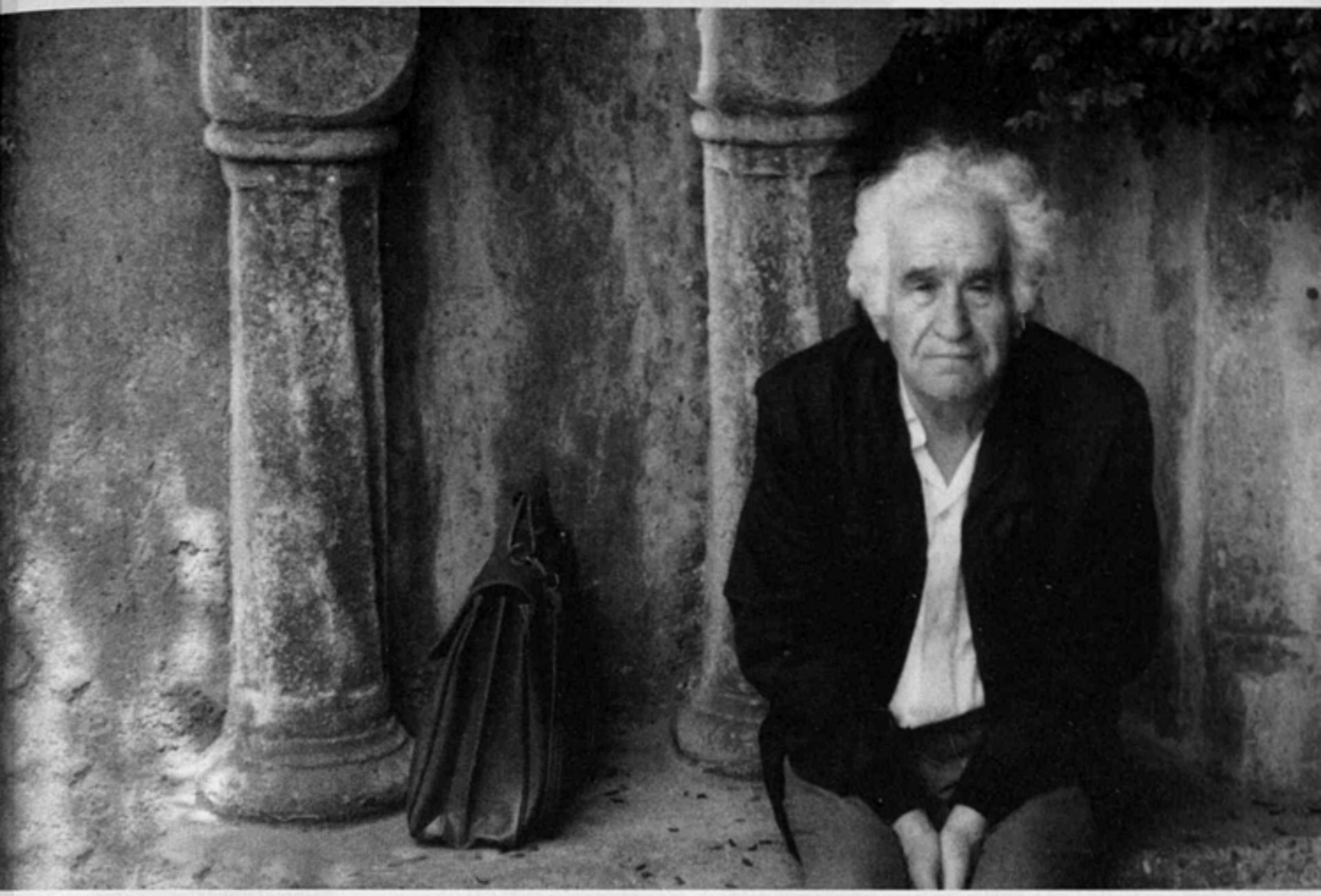
Когда Александр Григорьевич пригласил меня работать над фильмом «Анна Каренина», я очень испугался. Еще бы, он был мэтром, классиком, крупным режиссером — я же к тому времени снял всего три картины. Среди них были «Чистые пруды», сделанные в объединении Александра Григорьевича на «Мосфильме». Видимо, именно по этой работе Зархи меня заметил и пригласил к себе.

Я до сих пор помню, что первым чувством был страх. В то время на «Мосфильме» снимали «Войну и мир», и я со стороны наблюдал за всеми сложностями этого гигантского кинематографического процесса, которые меня очень настораживали: я чувствовал, что и меня ожидает то же самое в большой и серьезной постановке Александра Григорьевича, и не был уверен, что справлюсь. Ведь я был совсем молодым оператором и настолько боялся работать с классиком, что пошел в дирекцию киностудии и сказал, что наотрез отказываюсь снимать картину. Объяснил, что, дескать, боюсь провалиться, боюсь оставить о себе плохое впечатление и тому подобное. В дирекции меня с удивлением выслушали и посоветовали не торопиться с решением, подождать. Сейчас я прекрасно понимаю, что если бы тогда упорствовал и настаивал на своем, то это было бы громадной ошибкой в моей жизни, которую я никогда не простил бы себе. В конце концов — была не была — я согласился.

Хотя мы с Зархи были людьми разных поколений, никакой дистанции между нами не было. Материал картины был невероятно трудным, но работа над ней была нам в радость. А для меня лично самым главным оказалось присутствие Мастера, его внимание, его участие. Я учился у великих художников — у Тиссэ, у Москвина. Но съемки с Зархи были удивительны. Он постоянно поражал меня. Все было свежо, артистично и вдохновенно. Работу с ним я могу сравнить разве что с первой любовью.

Сам Зархи был крайне заботлив. Во мне по молодости лет было много азарта, а он все время по-отечески опекал меня, сдерживал, когда это было необходимо. Я прошел настоящую профессиональную школу, в которой многое узнал, которая дала объем, наполненность моему творчеству. Потому, наверное, что кино Зархи — это большое кино. Мощное, быть может, даже величественное. И для меня, молодого оператора в самом начале творческого пути, оказалась бесценной «высота» Зархи — образец высокого творчества и профессионализма. Ведь мне потом приходилось снимать по две-три картины в год, и школа Зархи чрезвычайно помогла.

Записала Е.Истомина



А.Зархи.
Последнее фото. 1996

Телевидение приводило его в отчаяние. И тем, *как* говорили, и тем, *что* говорили, а главное, тем, что показывали на экране.

— Боже, что они творят! — говорил он. И это в равной мере относилось и к тем, кто корежил и ломал через колено реальную жизнь, и к тем, кто со смакованием все это «отображал».

Ему был глубоко противен иронически-глумливый тон ведущих. Он просто физически не мог смотреть те представления, которые устраивали на телеэкране перед демонстрацией старых лент, в том числе его и его друзей. Глядя на все это, Александр Григорьевич повторял:

— Ну что там у Чехова: «Мы еще увидим небо в алмазах!» Им нужно другое: «Мы еще увидим небо в колбасах!»

Зархи не бежал вприпрыжку за модой, и те ценности, которым был верен в годы своей молодости, сохранил до конца. Помню, как после просмотра нашумевшей картины молодого режиссера, напичканной насилием и кровью, Александр Григорьевич сказал мне:

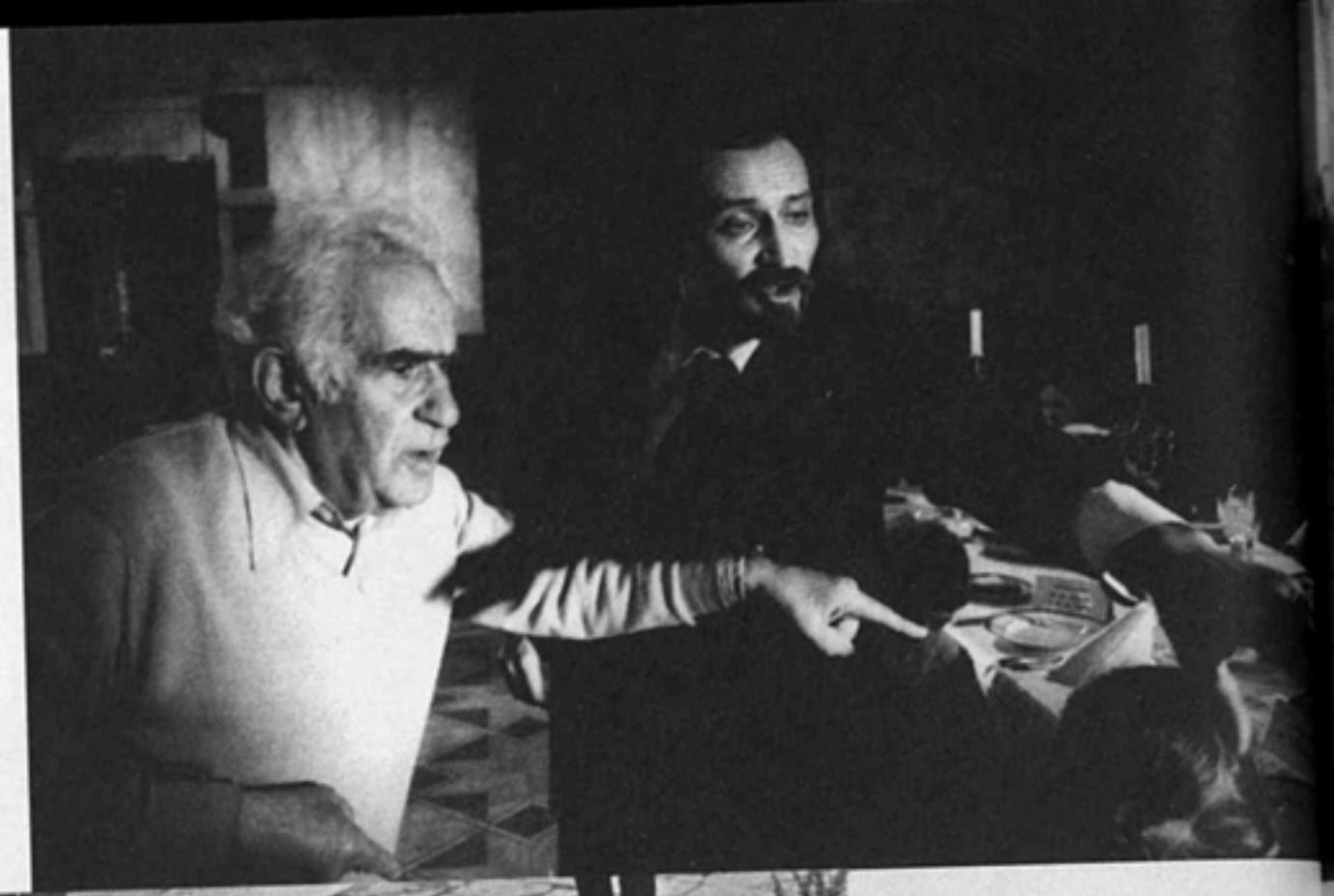
— Я перечитал Толстого. Посмотри, как у него написаны Аустерлиц, Бородино... Ведь он не изображает распоротые животы. А ощущение кровавой бойни — самое яркое. Наверное, это и есть классика. А натурализм — от творческого бессилия...

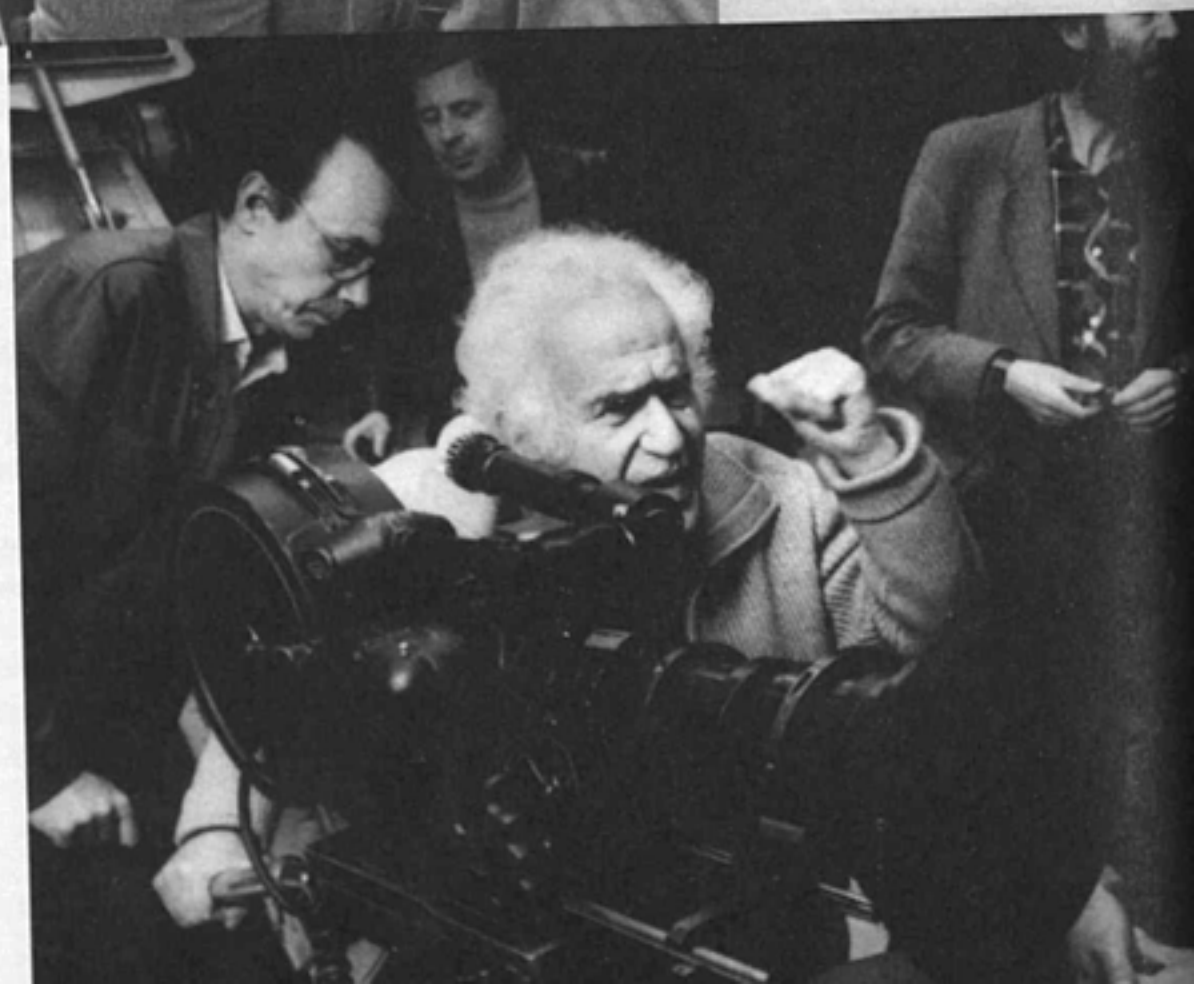
На его похоронах министр кинематографии Армен Медведев с грустью сказал:

— Уходит эпоха... Уходит целый континент! Он был последним...

Об этом континенте — о классиках великого советского кинематографа — написано много. Но теперь все они, казавшиеся раньше такими разными, смотрятся как единая когорта титанов, в своей сути удивительно схожих друг с другом.

И не только из щемящего чувства ностальгии, но и из-за желания найти хоть какую-то нравственную опору в этой жизни мы все вновь и вновь обращаемся к этому ушедшему континенту.





А.Зархи и Л.Филатов
на съемках фильма
«Чичерин»

А.Зархи на съемках фильма
«Чичерин»

А.Зархи на съемках фильма
«Чичерин»

Фото В.Кречета

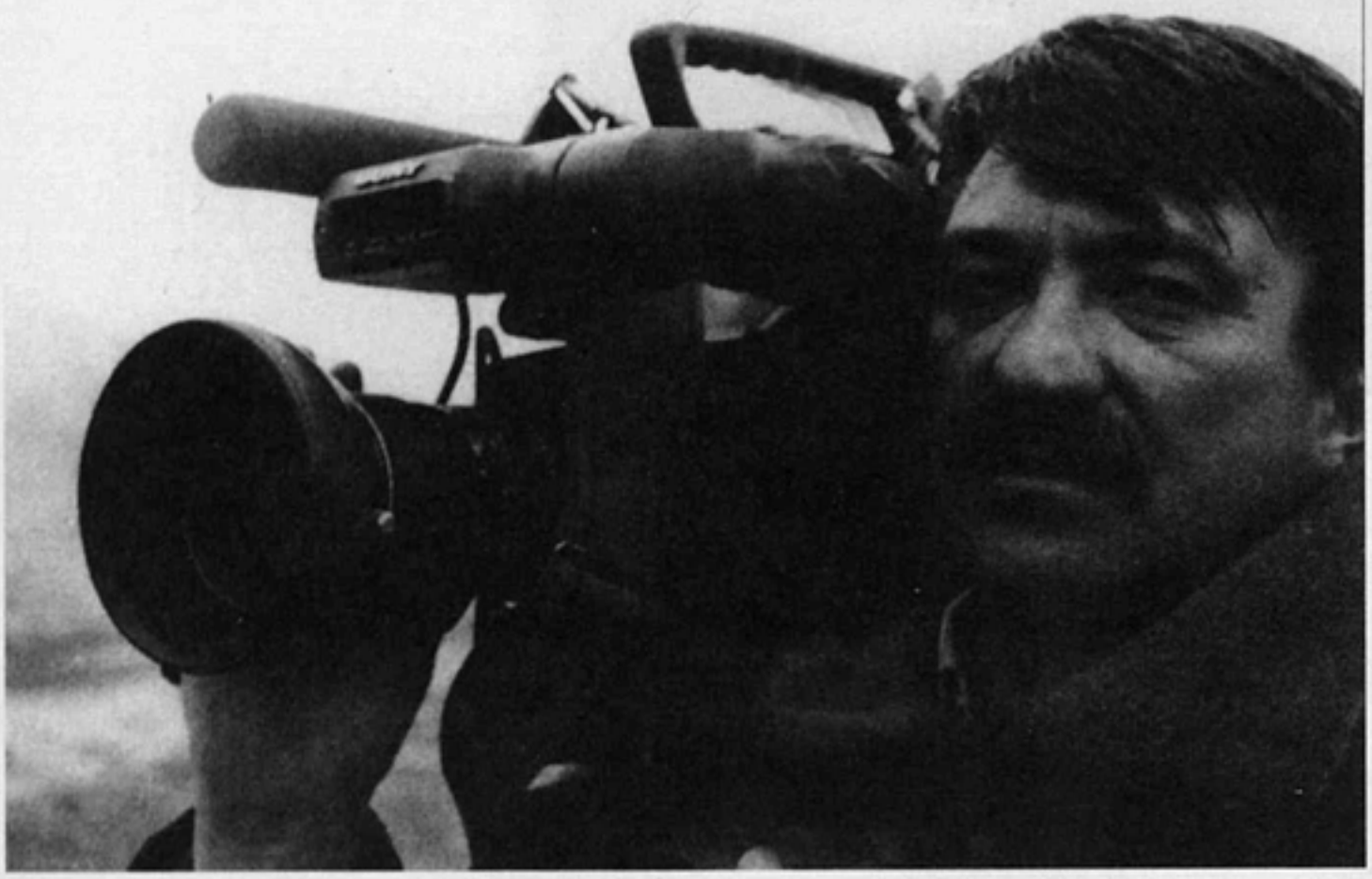
А.Солоницын и А.Зархи
на съемках фильма
«Двадцать шесть дней
из жизни Достоевского». 1981

А.Зархи
на съемках фильма
«Повесть о неизвестном актере». 1977

А.Зархи на съемках фильма
«Двадцать шесть дней
из жизни Достоевского»

И.Хейфиц, А.Зархи.
Начало 30-х годов

Л А Б О Р А Т О Р И Я



А.Сокуров
на съемках фильма
«Элегия из России»

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

Изображение и монтаж

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. Александр Николаевич, в нашем разговоре о драматургии[1] вы сказали, что в начале работы над фильмом у вас нет четкого представления о том, каким будет финал: он должен быть подсказан ходом внутреннего развития фильма. Насколько конкретны ваши представления об изобразительном решении фильма до начала съемок?

Александр Сокуров. Я не могу сказать, что изначально есть полная ясность с изобразительным решением. Но обязательно есть ощущение пространства фильма, которое складывается из цвета, света и монтажа как вертикальной составляющей в соотнесении с фонограммой. Если это пространство не формируется опережающим образом — значит, режиссер и оператор по-прежнему лишь в начале пути.

Д.Савельев. Пространство начинает формироваться с догадки об изобразительном решении?

А.Сокуров. Иногда очень конкретно — в виде композиции, которую я вижу и запечатлел бы на бумаге, умей я рисовать. Но я могу ее описать на словах и на съемках непременно ей следую. Иногда все начинается с догадки — отвлеченно, ассоциативно. У меня есть пристрастие к живописи — к счастью или, может быть, к сожалению.

Д.Савельев. Почему, к сожалению?

---

[1] См.: Сокуров А. Сделайте то, что можете сделать только вы. — «Искусство кино», 1996, № 8. — *Прим. ред.*

А.Сокуров. К сожалению, потому что в идеале режиссер должен создавать самого себя в условиях визуальной независимости. Он должен быть свободен от влияния всех тех, кто профессионально существует в мире визуального, изобразительного искусства. Но в этом смысле я человек с принципиальным изъяном: я очень зависим от живописной традиции и воспринимаю себя как ученика в школе с огромным количеством учителей. Самые первые уроки изображения я получил, конечно, у горьковского режиссера Юрия Беспалова — моего учителя. Я перебегаю из класса в класс, но поскольку учителей много, а жизнь одна, я разрываюсь. Мне нравится классическая русская реалистическая школа, я люблю немецких романтиков.

Классическое искусство в моем представлении — это труд образования и самообразования. Я понял, что меня в первую очередь интересует труд, благодаря которому что-то возникает не случайно. Труд как система, трудолюбие, рождающее профессионализм. Мне близки художники, не разочаровавшиеся в человеческом лице, создающие портреты. Современную живопись, которую перестало интересовать лицо человека, я воспринимаю с трудом. Классическая живописная традиция определяет путь моего внутреннего развития, создает объем моей визуальной памяти. Позволяет мне контролировать себя, быть строгим по отношению к самому себе.

Д.Савельев. Живопись может сыграть с кинематографом злую шутку, когда чрезмерное увлечение живописной фактурой оборачивается коррозией кинематографической пластики. Вы не видете здесь опасности?

А.Сокуров. Мне кажется, что опасность не в этом. Главное, есть ли художественное своеобразие замысла будущего фильма или его нет. Дает ли автор повод говорить о самодостаточности своего художественного мира или нет. По всей вероятности, режиссеру сложно формировать свой мир малым числом работ: в этом случае режиссер не может путем последовательного труда собрать свой художественный мир. Не может защитить последующие фильмы опытом достижений и ошибок предыдущих фильмов.

Например, «Одинокий голос человека» — очень важная для меня работа, но я не считал бы себя режиссером, если бы остался автором только этой картины.

Д.Савельев. Сергей Юриздицкий говорил, что на «Одиноком голосе человека» ему интересно было проверить некоторые идеи, связанные с обратной перспективой и живописью Петрова-Водкина. Вы поддерживали его в этом поиске или он решал эту проблему самостоятельно?

А.Сокуров. Сергей Юриздицкий — умный и талантливый человек, и он не позволил бы себе разрушать единый замысел, осуществляя некую свою, независимую от режиссера идею. Но я приму идею оператора, если за ней стоит труд, усердие, систематические усилия. На «Одиноком голосе человека» изобразительное решение обусловливалось не независимым художественным интересом оператора — мы искали вместе. Юриздицкий великолепно умеет работать в контакте с режиссером. Живопись Петрова-Водкина эстетически совпадала с историческим временем, в рамках которого разворачивался сюжет фильма, — это было очевидно. К тому же художественные идеи Петрова-Водкина были чрезвычайно популярны во ВГИКе тех лет. Справедливости ради надо сказать, что мы не были последовательными в реализации этих пространственных идей. Возможно, причиной тому были очень тяжелые условия производства.

Д.Савельев. Игра с масштабами, использование макетов, повтор излюбленного ракурса — это знаки вашей зависимости от живописной традиции?

А.Сокуров. В произведениях великих живописцев всегда свободно решается проблема соотношения пропорций, поэтому в моем случае все основано на «зависти» кинорежиссера к возможностям живописца. Ракурс как таковой для меня проблема слишком элементарная. Я не вижу, чтобы живописцев как-то особенно волновала эта проблема. Более существенной проблемой является зависимость от месторасположения источника света. Зависимость эстетическая или физическая. В конечном счете многое зависит от конкретного художественного стиля, от архитектуры явления.

Д.Савельев. Когда вы обговариваете с оператором изображение будущей картины, вы оперируете определенными именами, отсылаете к конкретным живописным аналогам?

А.Сокуров. Живописец как третий человек всегда незримо присутствует в моей работе с оператором. Я постоянно апеллирую к художнику, потому что иногда

другие доводы не помогают. Результат слишком часто зависит от того, победил ли тандем режиссер — живописец технологические проблемы, преодолел ли логическую инерцию. Я начинаю с того, что стараюсь ввести оператора в очерченный круг живописных аналогов. Когда мы с оператором Алексеем Федоровым готовились к картине «Мать и сын», то обошли почти всю Третьяковку и многие залы Эрмитажа. Кроме того, мы были в нескольких музеях Германии, где рассматривали картины немецких и английских живописцев. И Тернера, которого очень люблю. Я стараюсь, чтобы оператор понял, что это на самом деле такое — найти конкретное изобразительное решение будущей картины. Я стараюсь много говорить о физиономии будущей картины.

Д.Савельев. Опосредованно или конкретно?

А.Сокуров. И конкретно в том числе. Но у оператора после этого должно родиться много разнообразных самостоятельных версий для практической реализации замысла, потому что одно дело — говорить, а другое — создать кадр. В процессе работы есть возможность для вариаций, а значит, и для открытий. Я пытаюсь для оператора создавать опору, с которой можно прыгнуть в холодное или в горячее. В работе со мной у оператора нет права отказываться от прыжка. Но если он все же не находит для этого сил, я делаю это сам. К сожалению, я вынужден «становиться к камере», когда мне не хватает полноценного, углубленного операторского синтеза изобразительного решения. И правы те, кто отмечает, что изобразительное решение в моих фильмах — это значительная часть режиссерского замысла. Не хочу корить моих операторов: у меня слишком жесткие требования. Соответствовать этим требованиям трудно. Однако без сомнения я могу сегодня сказать: многое, что удавалось сделать Сергею Петровичу Юриздицкому и Александру Васильевичу Бурову в наших совместных фильмах, не удавалось никому из их коллег. И то, что они мало известны среди профессионалов, есть следствие отношения профессионалов к режиссеру Сокурову — умолчание распространилось и на его операторов.

Д.Савельев. На съемках «Одинокого голоса человека», насколько я знаю, вы перед каждым съемочным днем писали заметки для каждого участника съемок, в том числе и для оператора. Сейчас вы это практикуете?

А.Сокуров. Это было только на «Одиноком голосе человека» и на «Днях затмения». Сегодня все разработки остаются на моем письменном столе.

Д.Савельев. Когда во время подготовки к «Тихим страницам» вы говорили Александру Бурову, что нужно будет делать картину общего плана, на чем основывался такой посыл?

А.Сокуров. Я исходил не из абстрактных философских или литературных установок, а из личного ощущения Достоевского, его мира. Для меня этот мир — некая монолитная масса, в которой нет трещин и которую невозможно препарировать никаким инструментом. Любая попытка вычленить мотив или сюжетную линию, связанную с каким-то персонажем, обречена. В фильме я пытался «читать текст» не предложениями, а страницами — отсюда возникла принципиальная необходимость в том, что принято называть общим планом.

Д.Савельев. В записных книжках Григория Козинцева есть фраза о том, что никто не может снять хуже, чем Андрей Москвин. Имеется в виду, что он все время снимает на грани риска и это может привести либо к высочайшему художественному результату, либо к абсолютному браку. На съемках «Скорбного бесчувствия» вы с оператором сознательно шли на подобный риск?

А.Сокуров. Я различаю художественный риск и риск технологический. На грани художественного риска я работаю все время. На грани технологического риска оператор работает очень часто потому, что он либо не очень хорошо образован профессионально, либо у него нет желания технологически тщательно, скурпулезно подготовиться к работе. В «Скорбном бесчувствии» у Сергея Юриздицкого возник конфликт с технологическими службами «Ленфильма» из-за разных взглядов на параметры экспонирования негатива. Юриздицкий иногда действительно работал даже за гранью технологического риска. В тяжелой борьбе с технологами-профессионалами он часто выигрывал. Но мог и проиграть — тогда за все расплачивался бы режиссер. Однако так называемый операторский риск — это особая тема. Что бы ни говорил режиссер — оператору нельзя отказывать в праве на этот риск, но за этим обязательно должен просматриваться осознанный поиск (техническими или технологическими средствами) путей решения художественной задачи...

Д.Савельев. Есть режиссеры, которые не смотрят в глазок камеры, всецело полагаясь на оператора. Вы оказываете оператору профессиональное доверие?

А.Сокуров. Я обычно смотрю в визир, и это для меня не проявление недоверия. Это рабочий процесс, норма. Нет, бывает, конечно, не смотрю. Если я интуитивно чувствую психологическое состояние оператора в данный момент, если задача достаточно конкретная. Ведь изображение не складывается сплошь из логических ударений — есть паузы, которые заранее продумываются, которые подразумевают «ослабление» художественного натиска изображения. Но это крайне редко.

Мы как-то спорили с одним художником о том, как должна смотреться, например, декорация, выстроенная для съемок. Я считаю, что на глаз она должна смотреться плохо, коряво... Она должна не очень внятно прочитываться прямым зрением. Только в переосмыслении сути предмета, его изобразительных качеств, пространственных параметров можно обрести какое-то его достоинство. Мне странно, когда я слышу: смотрите, какая прекрасная декорация — ее надо снимать. А я вхожу и понимаю, что эта декорация, обозреваемая через оптику, будет пустой, мертвой, фотографической.

Д.Савельев. Есть признаки, по которым вы это определяете безошибочно?

А.Сокуров. Первое, о чем я думаю: как пространство, ограниченное четырьмя углами, превратить в плоскость. Меня интересует плоскостная, а не объемная характеристика пространства. Но если я считаю себя человеком, который продолжает учиться изображению и напряженно следить за тем, как развивается профессиональное сознание живописца, то я должен в первую очередь обратить внимание на «глубину плоскости». По сути, я все должен превратить в плоскость и уже с плоскостью, как с художественным фундаментом, работаю.

Д.Савельев. Вы полагаете, что Григорий Козинцев, говоривший о «глубоком экране», имел в виду глубину плоскости?

А.Сокуров. Не знаю. Мне кажется, кинематограф не выработал даже основы своей профессиональной терминологии. Каждый что-то имеет в виду под термином, который предлагает для всеобщего размышления, но единого языка нет, потому что нет классической науки о киноремесле, универсальной теории киноремесла. Если мне скажут, что такую теорию создал Сергей Эйзенштейн или, допустим, Дзига Вертов, я с этим не соглашусь. Каждый существует в пространстве стихии своих слов и мыслей. Григорий Козинцев говорит о «глубоком экране», Андрей Тарковский — о «запечатленном времени». Было бы замечательно, если бы теория кино вдруг обозначила тяготение к какой-нибудь из точных наук. Это поставило бы на другой уровень проблему профессионального образования. По крайней мере, вырвало бы режиссерскую профессию из объятий анархии — подчас истерической субъективности.

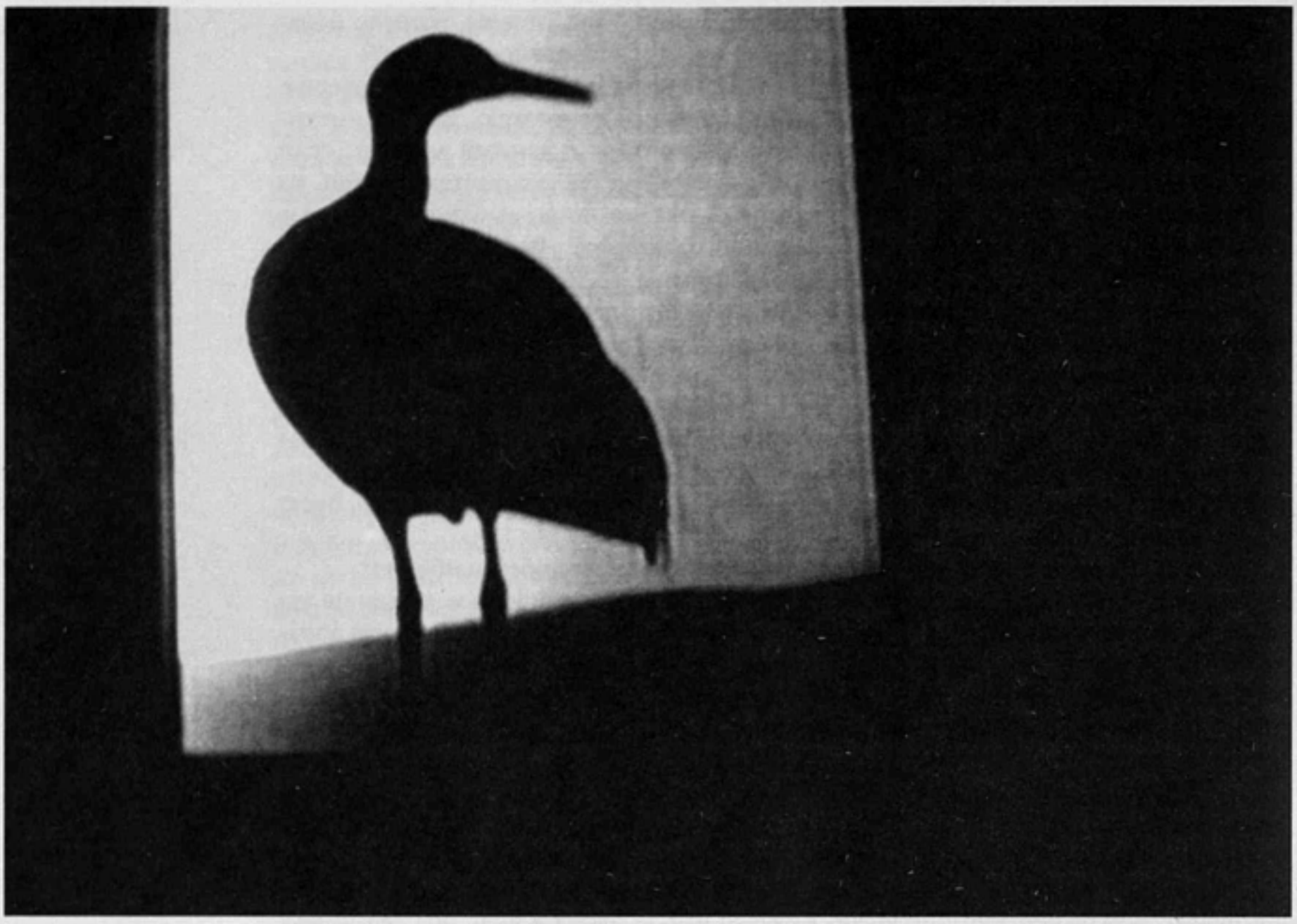
Д.Савельев. Иными словами, вы считаете, что можно вывести универсальную формулу?

А.Сокуров. Не исключаю такой возможности. Вдруг обнаружится некий кристалл, который не будет громоздким и сложным для понимания. Очень важно, чтобы режиссер входил в профессию через крепкие «стальные ворота». Нехорошо, когда в эту профессию вползают люди, не прошедшие проверку интеллектуальным трудом и не получившие образования: режиссура слишком серьезное дело. Пропуск в профессию через такие «ворота» должен быть жестким. Если человек хочет сам для себя что-то делать — его право. Но если он намерен результаты своего труда вынести на всеобщее обозрение — дело другое. Условно говоря, нельзя допускать до хирургической операции человека, который не понимает, что такое антисептика. А может быть, я и не прав...

Наверное, со временем все большее значение будет иметь библейский профиль человека-режиссера, а не его ремесленная сноровка. Я имею в виду «профиль мыслей», каноны и самоограничения в публичных действиях.

Д.Савельев. К операторской профессии это тоже имеет отношение?

А.Сокуров. Думаю, да. Я не припомню, чтобы в разговорах об операторском труде прозвучали слова о том, как влияет изображение как таковое на суть внутренней жизни человека. Каково его воздействие на тех, кто смотрит. Если в жизни одного человека изображения было много, а в жизни другого — слишком мало, то это два разных человека. Если один воспитан на современном кино, клипах и глянцевых журналах, а для другого главным визуальным событием стало единст-



«Восточная элегия»

венное посещение Эрмитажа или Русского музея, то это нравственно и психологически два разных человека. Для того, кто не искалечен с детства современной визуальной «культурой», существует гораздо больше нравственных табу. Он внутренне осторожнее и тоньше. А испытавший активное визуальное воздействие — более агрессивен, разрушается его внутренний темпоритм (внутренний темпоритм — это основа, фундамент физиологии духовной жизни), духовная жизнь уравнивается с жизнью физиологической. Я считаю, что существует серьезная «экологическая» опасность для людей, подверженных современной визуальной агрессии.

Д.Савельев. Экологическая опасность в переносном, то есть нравственном смысле?

А.Сокуров. Да. Но и в прямом физическом смысле тоже. Эта опасность исходит в первую очередь не от химических заводов, а от телевидения. Ничто другое не может даже сравниться с телевидением по разрушительности работы, такой глубокой и необратимой. Я повторяю — необратимой.

Д.Савельев. «Духовные голоса» вы снимали на видео. Этот технологический выбор диктовался условиями съемок на войне или эстетическими авторскими установками?

А.Сокуров. И тем, и другим. Мне хотелось осознать электронное изображение. Проверить, хватит ли моих сил, запаса профессиональной прочности и художественных идей, чтобы совладать с видео, понять изнутри, что это такое. Узнать, существуют ли режиссерские и операторские пути к тому, чтобы смять гордыню видео. Для художника видеотехнология представляет большую опасность. С одной стороны, это пространство глобальной безответственности — нравственной и профессиональной. С другой стороны, видео — это мир хаоса, анархии животной жизни, где существуют организмы, быстро передвигающиеся, но с атрофированным сознанием и мозгом. Видео — мир инерции и агрессии. Единственное, что мы использовали из опыта видео, — это технологию длительной непрерывной съемки.

Д.Савельев. А чем для вас диктуется длина того или иного конкретного кадра?

А.Сокуров. Я вспоминаю себя, каким я был лет семь назад, и мне кажется, что се-

годня мое ощущение времени стало другим. Сейчас я хочу насытить «единицу времени» множеством «единиц пространства», если можно так сказать. То есть сделать так, чтобы реальная протяженность фильма была меньше, но его изображение было бы более «плотным». При монтаже мы можем оставить немножко меньше по длительности того или иного кадра, чем мне хотелось бы. Это типичная литературная лаборатория. Писатель, которого я ставлю выше режиссера, учит меня в том числе и этому...

Д.Савельев. В «Духовных голосах» вы почти сорок минут длите один кадр: заснеженное поле, за ним лес в легкой дымке. Когда глаз свыкнется с обманчиво сонной статикой пейзажа, она взорвется: придет в движение тень на снегу, впорхнут в кадр белые птицы, заполыхает огонь у кромки леса, и вдоль нее двинется человеческая фигура. Меня интересует, как технологически складывался, собирался этот кадр?

А.Сокуров. С точки зрения технологии там не было ничего сверхъестественного — только усердие и трудолюбие. Это фреска, которую мы сложили из нескольких элементов. Облачко могло сниматься по многу часов: мы вылавливали именно то облачко, которое было нужно. Работая с видео, я осознал, что видеотехнология чрезвычайно отстает от художественных потребностей: на «Духовных голосах» в нашем распоряжении была одна из лучших видеоаппаратных Петербурга, а на «Восточной элегии» — аппаратные японской компании NHK, где есть, казалось бы, все. Но это миф, что видеотехнология обладает сверхмощным запасом средств, способных передать чувственную художественную идею, материализовать ее. Я прекрасно помню, как в свое время была разрекламирована первая картина Микеланджело Антониони, сделанная им на видео. Я смотрел ее, и мне было понятно, что шум поднимать не из-за чего. Видео само по себе даже Антониони не привело в профессиональный рай.

Д.Савельев. Для вас активный цвет в фильме менее интересен, чем свет, наполняющий пространство кадра?

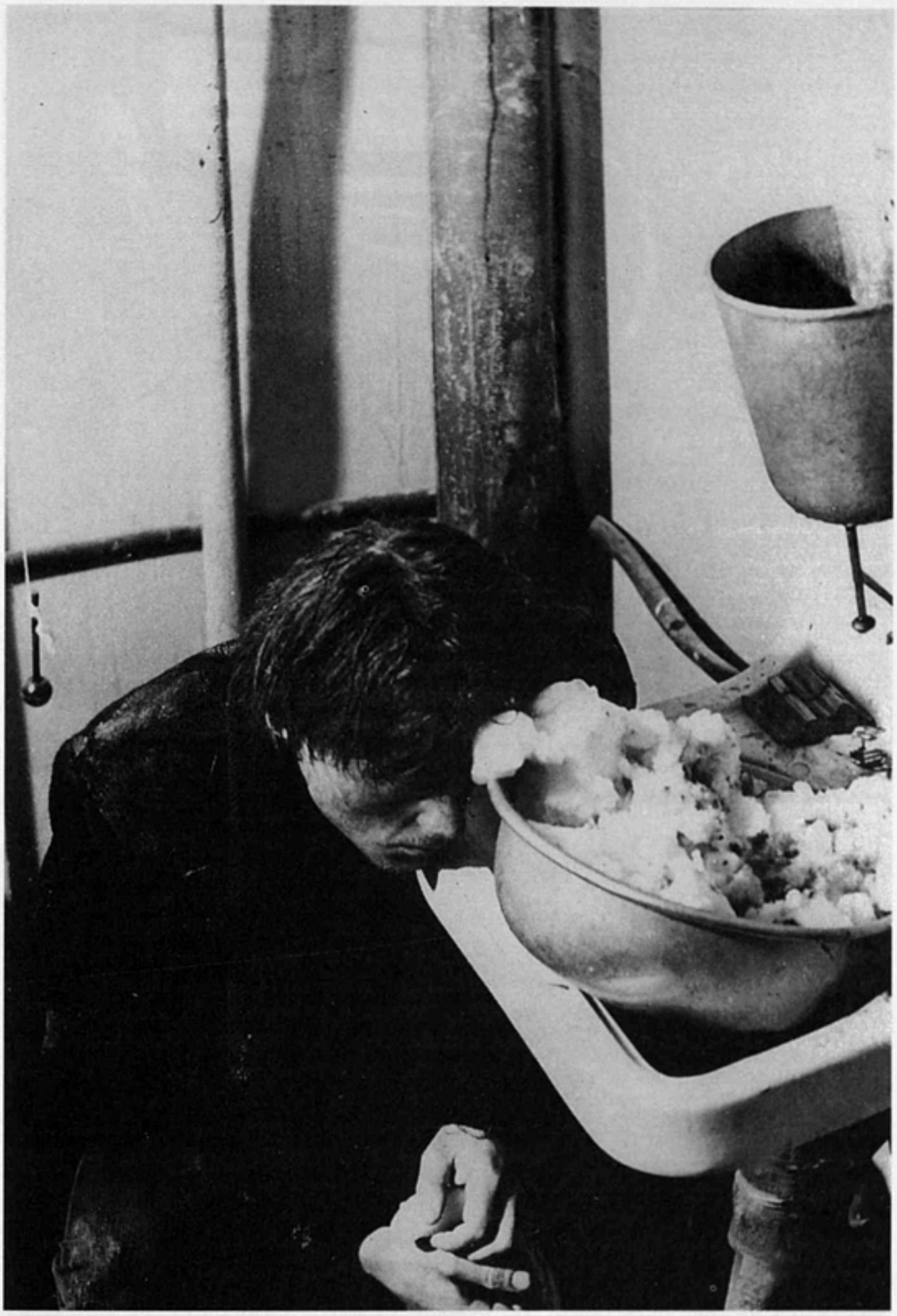
А.Сокуров. Мне активный цвет всегда был неинтересен. Технологически операторы с цветом, как правило, не справляются — я имею в виду не отдельный кадр, а картину в целом. А со светом многие операторские трудности возникают тогда,

«Одинокий голос человека»

когда свет нужно ставить, например, в ночное время или для режимных съемок. Ставить свет ночью не умеет почти никто — получается скверное зрелище. То ли этому не учат, то ли операторы не проводят лабораторных исследований. Конечно, сегодня это почти невозможно. Я не могу назвать оператора, за которым чувствовалась бы лабораторная работа. Режиссеров назвать могу, а операторов нет. Чаще всего операторам не хватает образованности в широком, технологическом и гуманитарном смыслах, так как очень часто оператор может найти решение своих профессиональных проблем в области, далекой от своей...

Д.Савельев. Что вы понимаете под этой формулировкой?

А.Сокуров. Это огромный интерес к технологии, динамике химико-технологических процессов, к процессу оптического самовыражения, безусловный интерес к живописному ремеслу, к графике, к опыту театральной и литературной драматургии. Я понимаю, что судьба оператора во многом драматична изначально. У опе-



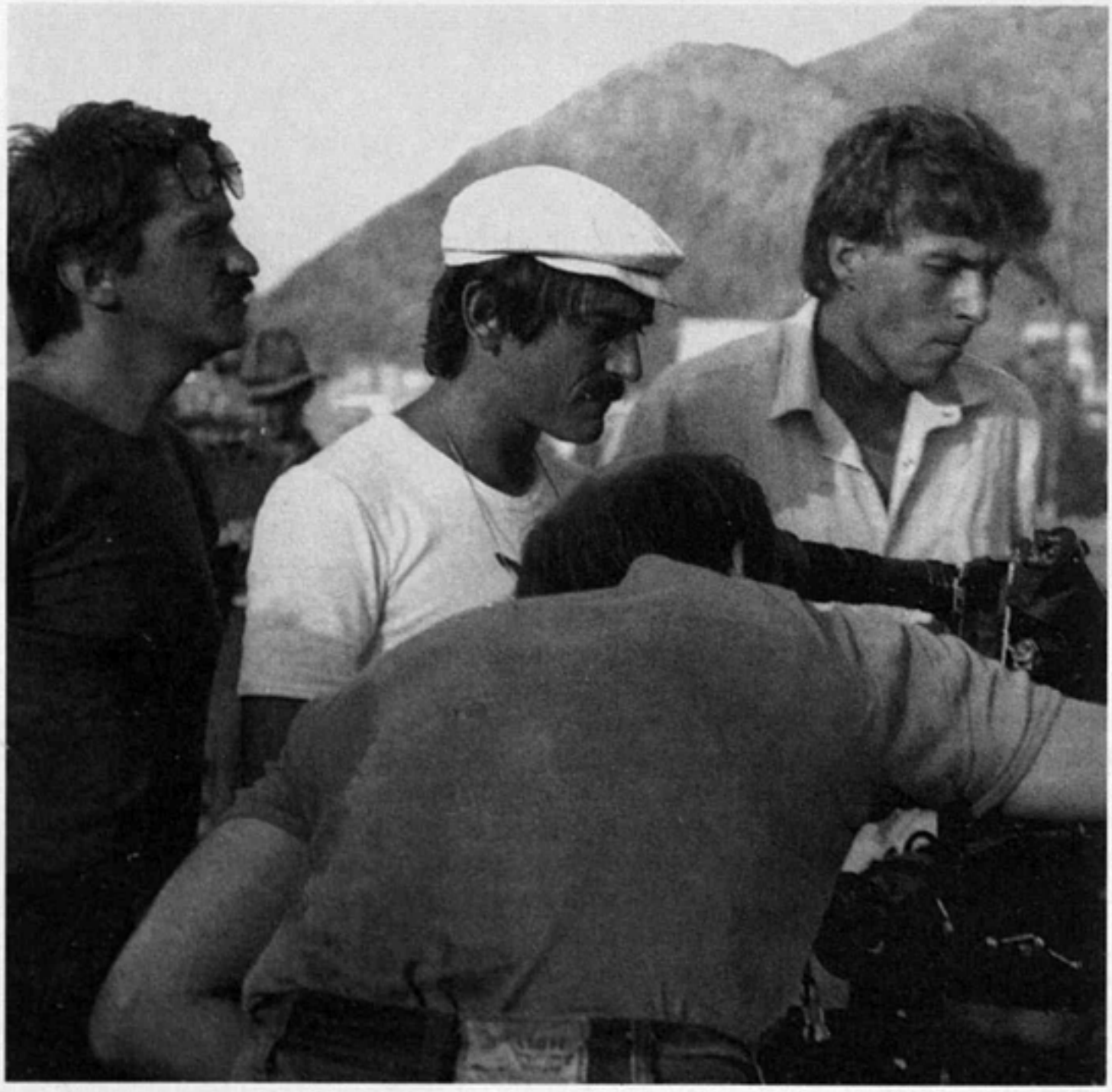
«Круг второй»

ратора по определению почти нет тех ключей, которые есть у режиссера. Но у оператора должны быть свои профессиональные потайные двери и ключи, энергия желания трудиться, недоверие к случайному результату...

Д.Савельев. Известно, что вы оставались недовольны Сергеем Юриздицким, который во время работы над «Одиноким голосом человека» на съемках заранее обговоренной сцены в доме у больного Никиты не почувствовал в какой-то момент, что нужно перевести камеру на героиню, с которой случилась настоящая истерика. Вы изначально настраиваете оператора на импровизацию в кадре, когда возникают непредвиденные обстоятельства?

А.Сокуров. Оператор должен быстро, осмысленно реагировать на изменение ситуации в кадре. На малейшее изменение. Серьезной проблемой Сергея является то обстоятельство, что он не работал в кинематографе в самом широком смысле этого слова, предпочитая в основном игровую форму, где все можно отрепетиро-

Оператор А.Буров на съемках фильма «Тихие страницы»
Фото Е.Таран



А.Сокуров и оператор С.Юриздицкий (в центре) на съемках фильма «Дни затмения»

вать. Он все же человек светский, но в этом есть своеобразная прелесть его натуры. Мне трудно представить его в обстоятельствах, в которых я оказывался вместе с другими операторами, когда работал на Горьковском телевидении или Ленинградской студии документальных фильмов. Например, Саша Буров гораздо больше любит черновую работу, и в этом смысле он — человек идеальных профессиональных принципов.

Д.Савельев. По словам Юриздицкого, в работе над «Одиноким голосом человека» — в отличие от «Дней затмения» — было много спонтанного. Это на самом деле так?

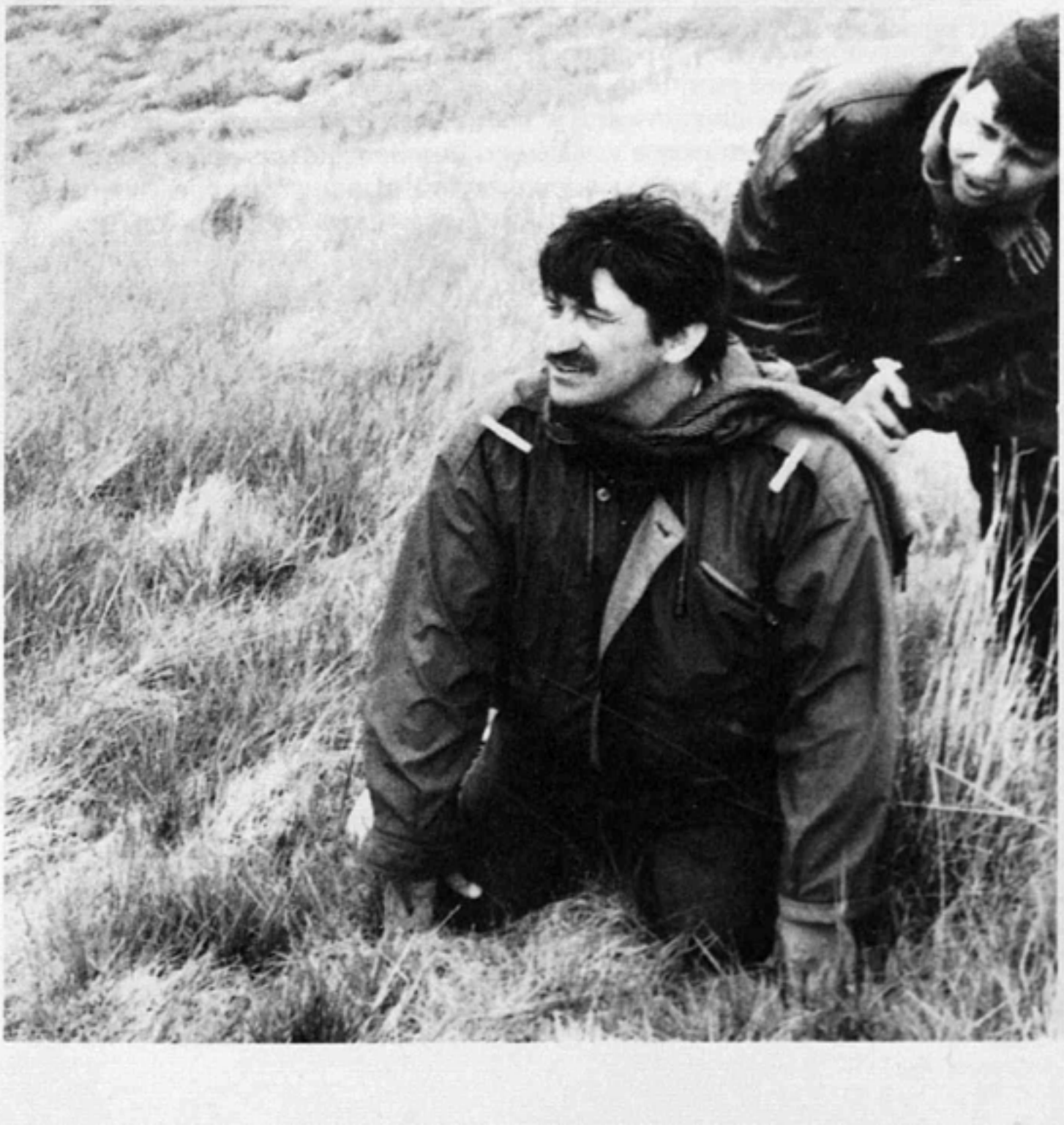
А.Сокуров. Для него это на самом деле было так. Представление о спонтанности и импровизации возникло у него оттого, что он не выбирал натуру, не участвовал в отборе исполнителей. Он приехал на съемки, когда все уже было отобрано — вплоть до комнаты, где будет сниматься сцена, вплоть до мебели, которая в этой комнате будет стоять... А поскольку денег не было, все происходило очень быстро — мы сняли картину, кажется, за пятнадцать дней. Каждый день мы снимали по нескольку объектов.

Д.Савельев. Насколько импровизационен кадр из «Советской элегии» с молчащим Ельциным перед телевизором?

А.Сокуров. Во время съемки действительно шла трансляция по телевидению с очередного партийного мероприятия, куда Ельцина в очередной раз не пригласили. Когда мы вошли с работающей камерой в комнату, Борис Николаевич смотрел эту трансляцию. Я остановил оператора в той точке, где по композиции Ельцин и Горбачев на киноэкране могли быть вместе, но не должно было быть акцента ни на том, ни на другом.

Д.Савельев. В идеале оператор должен чувствовать такие моменты сам?

А.Сокуров и оператор А.Федоров на съемках фильма «Мать и сын»



А.Сокуров. В идеале — да. И сегодня Александр Буров в состоянии работать совершенно самостоятельно. Он выстрадал эту способность.

Д.Савельев. А готовиться к съемкам того или иного кадра должен самостоятельно?

А.Сокуров. Я хотел бы, чтобы все было так: оператор сам ставит кадр, я смотрю и делаю какие-то частные замечания. Вопрос не в формальной оптической задаче, а в том, что во время съемки могут возникнуть какие-то неожиданные обстоятельства и надо интуитивно их предугадать. Но если оператор начинает сопротивляться, и я чувствую, что для того, чтобы он сделал следующий шаг, его нужно заставлять — не обучать, не помогать, а именно заставлять, — тогда все теряет смысл. Если оператор не прошел «школы», для него будет дико, что иногда приходится выверять несколько часов кадр по композиции, что его работа состоит из немыслимого количества нюансов, из подробных скучных, теоретических диалогов о динамике и цветопредпочтениях.

Д.Савельев. В какой момент вы решаете для себя, что с тем или другим оператором вам необходимо расстаться?

А.Сокуров. Когда я чувствую очевидное падение интереса к моему художественному миру. Мне кажется, оператор, работая со мной, в конце концов приобретает какой-то статус-кво, занимает нишу в пространстве профессии. А далее проблема: хватит ли у него конкретных качеств, чтобы так продолжать существовать долго-долго. Для этого необходимо все время развиваться. Уход оператора означает, что оператор не смог или не захотел пойти со мною дальше. Но это ни в коем случае нельзя считать его виной. Это его жизнь. В судьбе оператора принципиально важной является проблема «школы». Не в формальном, вузовском смысле... В жизни художника важно, кто именно ставил руку. Просто блестящий профессионал может обучать себя сам, при минимальной внешней помощи. Оператор-художник рождается или в гнезде мастера, или в гнезде одиночества. Второй путь слишком мучительный и долгий для оператора и, кажется, тупиковый.

Мастер-оператор всегда обладает опытом работы с серьезным режиссером. Других вариантов нет. Пока нет. Но работа со значительным режиссером сложна

«Дни затмения»

«Мать и сын»

для оператора не столько технологически, сколько тем, что требует прямого духовного соучастия: создается сложный фильм, со сложной драматургией, многозначным изображением. Все это делается на крохотные деньги и в короткие сроки. Оператор должен пробудить в себе чувство интуиции. Кроме того, школа — это навык работы с ассистентами, социальная корректность, острое чувство профессиональной дистанции в отношениях со всеми членами группы. Оператор должен любить своего режиссера. Режиссер обязан отвечать своему коллеге у камеры тем же. Должен, обязан — сильные и жесткие слова. Волевые. Следовать этим принципам очень тяжело, мучительно трудно. Наверное, поэтому настоящие союзы оператора и режиссера редко рождаются и еще реже выдерживают испытание временем.

Д.Савельев. Вы для себя формулировали причины эволюции собственных изобразительных пристрастий в кино?

А.Сокуров. Я не хочу говорить, почему первые мои картины имели такое изобразительное решение и почему на другом этапе — с «Круга второго» и до «Тихих страниц» — мне стало интересно иное в изображении фильма. Внутренне я это осознал, но не считаю необходимым комментировать вслух. Мне сложно говорить о своих старых картинах еще и вот почему: даже то, что многим нравилось в изображении, не совсем нравилось мне. Я не очень люблю реальное изображение на экране: оно должно состоять не из физической реальности, а из какой-то собственной особенной природы. Это совсем другая жизнь, и человек на экране — совсем не то же самое, что человек в жизни. «Другую жизнь» создавать очень трудно, ибо даже автор не может окончательно сказать, что это такое, пока не создал ее...

Мне хорошо известно, в какой степени оператор самостоятельно выполнял поставленные задачи, а в каком случае работал с голоса.

Я так же хорошо знаю, что именно в фильме не осуществилось «по вине» оператора. Как правило, это экспозиционный брак, небрежное движение камеры, грубый свет...

Когда начинаешь работать с оператором-дебютантом, большую степень ответственности надо брать на себя. Работа над изображением в фильме «Мать и

сын» потребовала очень тесного контакта с Алексеем Федоровым, для которого этот фильм был дебютом в игровом кино.

Когда мы работали над композицией, я старался подробно объяснять оператору художественные мотивировки моих поправок, выбор оптического или светового рисунка. Алексей Федоров получил великолепную возможность проверить себя, прослушать себя. Многие проблемы своего становления он, кажется, ре0шил. Сейчас все зависит от него самого, от упорства, трудолюбия, умения учиться. Собственно, умение учиться — это непременное условие соблюдения художественной и профессиональной формы для художника любого возраста и масштаба профессионального опыта.

Д.Савельев. Вы сказали, что вас очень быстро перестает волновать уже сделанное. Меня интересует, относится ли это к конкретным режиссерским приемам, касающимся изобразительного решения. Скажем, вы могли бы сегодня вновь использовать распечатку?

А.Сокуров. Когда я пытался на первых картинах сложить принципиально иное изображение, я всегда сталкивался с серьезными проблемами. Распечатка была тогда единственно возможным техническим средством, чтобы изменить внутреннее время кинопространства. Сейчас распечатка смотрится как технический метод. Она привлекает к себе внимание, на ней глаз останавливается. Все начинают думать о том, как это странно. Если бы у меня была возможность сделать в «Одиноком голосе человека» иначе, то я сделал бы все органичнее. Пластичнее, аккуратнее, не так очевидно. На этом приеме очень много построено у Артура Пелешяна. Он грандиозный художник, но для меня этот прием слишком беден. А в то время мне бескорыстно помогли друзья с Горьковского телевидения, где был мультстанок.

Д.Савельев. А на деформацию хроникального изображения, как в «Скорбном бесчувствии», решились бы?

А.Сокуров. Вполне возможно. Только монтажное решение было бы несколько иным, это проблема технических возможностей. Но тогда свободы в работе с изображением не было. Условия, которые создавал для группы студийный ОТК, были крайне тяжелыми.

Д.Савельев. Сосуществование игрового и неигрового кино в пространстве одного фильма обусловливается внутренними потребностями замысла?

А.Сокуров. В каждом конкретном случае важно, насколько это сочетание органично. Профессиональные установки и мода влияния на меня не имеют...

Д.Савельев. Иными словами, вы добираете в неигровом материале то, что не добрали в игровом?

А.Сокуров. Да, когда я чувствую некоторую недостаточность по сути и художественному стилю — игровому пространству я иногда не доверяю. Но организм фильма все равно должен оставаться единым. Мало того, когда мы говорим о внедрении так называемого неигрового материала в так называемые игровые картины, то мы прибегаем к весьма спорной терминологии, потому что документальный материал, который используется, очень условно можно назвать документальным, объективным. Автор может сказать: я снимаю, фиксирую на пленку реальность, поэтому я объективен, правдив. Но далее кто-то использует его материал. Формально — это как бы зафиксированная объективность. Но она ограничена композицией, музыкально-шумовым контекстом, временем съемки. В фильме «И ничего больше» все изображение нами практически создано заново из обрывков изображения, которое могло нести в оригинале другой смысл.

Д.Савельев. Какую цель вы преследуете, когда вживляете в ткань разных фильмов один и тот же неигровой фрагмент?

А.Сокуров. Очень важно, чтобы автор не забывал себя, чтобы пытался развивать определенную систему, пристально — насколько это возможно — следил бы за собой, соблюдал бы внутреннюю дисциплину. Для меня как режиссера необходимо отслеживание моей внутренней художественной преемственности. Мои фильмы различны, но они, хочется думать, составляют некое единое целое — автор их объединяет. Повтор визуальной фразы — это для меня не автоцитата. Я не могу сказать, что всю жизнь снимаю один и тот же фильм — это было бы странно для меня. В мире у меня гораздо больше интересов, чем собственная персона и съемки одного и того же фильма. Я хотел бы, чтобы каждый конкретный кадр принадлежал конкретному фильму, был бы персонажем этого фильма, и его значение становилось важнее, чем значение страницы для книги...

Д.Савельев. В снятом вами для телевидения фильме «Спаси и сохрани» всего двести кадров — притом что длительность фильма составляет почти три часа. Малое количество кадров здесь было обусловлено телевизионной спецификой. Но и в недавнем фильме «Мать и сын» количество кадров невелико. Это влияет на вашу работу с изображением?

А.Сокуров. Нет. Максимализм художественных требований — вот что влияет. Во время съемок «Матери и сына» мы иногда по пять-семь часов ставили один кадр. Выверяли композицию: два градуса вправо, несколько сантиметров влево, чуть вверх, чуть вниз. Затем начиналась работа с «магическим кристаллом»: оператор непрерывно вносил изменения по плотности светотени, цвету света, используя бесконечное количество фильтров, отражателей и других технических приспособлений, потому что прямая оптическая съемка не давала нужного результата. В фильме есть и просто нарисованное изображение, в буквальном смысле сделанное. Причем сделанное в интерьере. Некоторые эпизоды снимались в таком модуле, что у исполнителей оставалась минимальная возможность для передвижения в кадре: десять сантиметров вправо и пять сантиметров вперед — больше ни-ни. Все остальное пространство уже было заполнено рукотворным изображением.

Д.Савельев. А как был сделан один из предфинальных кадров «Камня», где герой сидит на припорошенной скамейке и черты его лица постепенно размываются?

А.Сокуров. Это была тоже очень кропотливая работа — при полной непредсказуемости результата. Его невозможно было просчитать: получится ли это на экране, схватит ли пленка то, что чувствует глаз? Тем более погода была скверная: снег валил, влажность большая — никаких осветительных приборов поставить было нельзя. Саша Буров подсвечивал сидящего на скамейке исполнителя специальными большими подсветками, потом несколько человек разводили их в стороны — и падала освещенность лица. Мы с оператором терпеливо добивались того, чтобы кадр стал серьезным визуальным событием. Как видите, технически все просто...

Д.Савельев. Тем не менее отснятый материал не является для вас окончательным визуальным результатом?

А.Сокуров. Нет, конечно. Отснятый материал означает лишь то, что работа выполнена наполовину, не больше. Безусловно, эта половина существенна: за съемочным периодом, как я уже сказал, стоит серьезный труд, ведь между режиссерским сценарием и отснятым материалом мало общего. Но кино рождается, когда изображение начинает саморасширяться, расти, как бы взрослеть. Расставаться с недостатками и приобретать достоинства в процессе последующей фотографической обработки. Первоначальное изображение должно стать основой для другого изображения, другого объема. На плоскости одного изображения, как на грунте, мы должны прорисовать последующее.

Д.Савельев. Корректировать кадр по композиции в отснятом материале вы уже не можете?

А.Сокуров. Это возможно. Мы это делали и в «Духовных голосах», и в «Восточной элегии», изменяя положение героя или предмета в пространстве. Окончательный вариант складывается из характера печати копии, из соотношения кадров — в том смысле, насколько удачно сводятся воедино разные изображения. Это очень серьезный технико-художественный процесс, который требует от оператора большой точности, терпения.

Работа с оператором для меня процесс воспитания и самовоспитания. Это мучительное противодействие дизайнерским амбициям в операторском искусстве. Конечно, я хочу, чтобы оператор чувствовал меня. Я вынужден воспитывать, формировать своего оператора. Дважды я уже проходил этим путем. Мои операторы Сергей Юриздицкий и Александр Буров многому меня научили — я благодарен им. Они не предали меня — не стали эксплуатировать «на стороне» художественные средства, которые были найдены в наших совместных работах. Я много требую от моих операторов. А что я могу им дать? Только одно — содержательный труд.

ЛЕВ РОШАЛЬ

Протокол одного заседания

— Все это неизбежно, — отвечал кривой философ, — отдельные несчастья создают общее благо, так что чем больше частных несчастий, тем лучше идет все вместе.

Вольтер. «Кандид»

С давних пор, где-то примерно со второй половины 60-х годов, об этом собрании мне приходилось слышать от очень многих старожилов Центральной студии документальных фильмов: Р.Кармена, Р.Григорьева (Кацмана), Е.Свиловой, Л.Кристи, С.Пумпянской, Ю.Каравкина и других. Правда, никто толком уже не мог вспомнить, что это было за собрание. Пожимая плечами, чаще всего говорили: «Били Вертова». И все же подробностей помнилось мало. Но зато эмоции переливались через край. Чувствовалось, что собрание это осталось в памяти его участников как нечто потрясшее их навсегда.

Работая позже над книгой о Дзиге Вертове, я в архиве режиссера наткнулся на множество черновиков и вариантов какого-то его выступления, в котором он каялся в формалистических грехах молодости и в нынешнем, болезненном для него «отрыве от коллектива». Судя по многочисленным поправкам, вычеркам, перестановкам и переписываниям, конспект речи давался ему очень трудно.

И вдруг обнаружился один из вариантов такого конспекта, где значились и дата (март 1949 года), и даже жанр мероприятия: открытое партийное собрание. Тогда-то стало ясно: найти документ в обозримом будущем вряд ли удастся. Заканчивались 70-е, а по тем временам получить какие-то материалы в партийном архиве, где наверняка в том или ином виде хранился оставленный студией «след» собрания, было практически невозможно.

Между тем «на след» я напал гораздо быстрее, чем можно было предположить. Партийный архив в перестроечные времена стал Центральным государственным архивом общественных движений (ЦГАОД) Москвы, и в течение получаса документ был разыскан. Он назывался «Протокол № 11 открытого партийного собрания Центральной студии документальных фильмов от 14 — 15 марта 1949 года».

В повестке дня собрания, на котором присутствовали двести человек, то есть практически весь штат студии, стоял один вопрос: «О борьбе с буржуазным космополитизмом в киноискусстве».

Несколько слов, касающихся истории этого самого вопроса в повестке дня.

28 января 1949 года «Правда» опубликовала редакционную статью «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» — «группа» обвинялась в развале современной драматургии, поскольку не давала якобы хода новым дарованиям (А.Софронову, А.Сурову, А.Первенцеву). Теперь почти достоверно установлено, что авторами статьи были А.Фадеев и постоянный сотрудник «Правды» Д.Заславский, а инициатором всей кампании — это достоверно без «почти» — сам Сталин.

Трудно сказать, как далеко простирался замысел кампании. Газетная статья была направлена против одной состоящей из семи человек группы театральных критиков, театроведов и историков искусства (А.Борщаговский, Г.Бояджиев, А.Гурвич, Л.Малюгин, Е.Холодов, Я.Варшавский, И.Юзовский). Но, как водится, от брошенного камня мгновенно стали разбегаться круги. Сметливые и проворные исполнители всех рангов тут же начали гнать встречную волну, вовлекая в ее поток все новых и новых участников. Многие из них безвозвратно исчезали в пучине вод.

18 февраля 1949 года в Центральном Доме литераторов прошло общее собрание, на котором доклад сделал К.Симонов. Он же выступил с докладом и на активе творческих работников кинематографии, проходившем в московском Доме кино с 24 февраля по 1 марта. Кинематографисты, кажется, превзошли всех по количеству затраченных на мероприятие дней — целых шесть. Может, все объяснялось «малокартиньем»? Делать все равно было нечего. Отчего бы не позаседать?.. Здесь главными «антипатриотами» и «космополитами» оказались С.Юткевич, Л.Трауберг, В.Волькенштейн, М.Блейман, Н.Коварский, Н.Оттен, Е.Габрилович[1].

Преобладание в списках «нехороших» имен и отчеств, фамилий с неблагозвучными окончаниями наводит на мысль о юдофобстве как основной и единственной цели затеянного дела. Многим, к их ужасу и потрясению, так тогда и казалось.

В середине марта 1949 года настала очередь кинодокументалистов. Отсидеться в сторонке не удавалось никому.

Публикуемый документ (к сожалению, в него не вошел доклад заместителя министра кинематографии В.Щербины; возможно, текст выступления чиновника прилагался к протоколу, но пока не обнаружен) важен прежде всего своей насыщенностью именами крупнейших отечественных кинодокументалистов: режиссеров Д.Вертова, Э.Шуб, Р.Кармена, И.Копалина, И.Венжер, Я. и И.Посельских, Л.Варламова, Л.Степановой, А.Ованесовой, Р.Григорьева (Кацмана), Л.Кристи, Г.Боброва, Е.Свиловой, И.Сеткиной, Ф.Киселева; режиссеров игрового кино, снимавших на студии неигровые фильмы, М.Ромма, С.Юткевича; операторов Э.Тиссе, М.Кауфмана, А.Левицкого, М.Глидера, М.Трояновского, В.Ешурина, Б.Макасеева, В.Микоши, С.Когана, Б.Волчека, М.Магидсона, А.Хавчина; сценаристов, писавших для документального кино, редакторов В.Сутырина, М.Большинцова, И.Юзовского, М.Садковича, Ю.Каравкина, Н.Лосевой; писателей Б.Агапова и Е.Габриловича; киноведов, занимавшихся историей, теорией, критикой неигрового кино, — Г.Болтянского, Н.Лебедева.

Документ требует внимательного чтения, «вчитывания», ибо в данном случае становится важным не только то, что сказал или, точнее, позволил себе сказать тот или иной оратор, а и то, чего он не сказал или, точнее, не позволил себе сказать. Это касается ряда наиболее «крутых» моментов двухдневного бдения, связанных с несколькими избранными для погрома кинематографистами. Но, пожалуй, особенно с Вертовым. Старейший и по стажу работы в кино, и по возрасту (хотя ему было, в общем-то, не так уж и много — пятьдесят три) среди творческих работников студии, молчаливый, с застывшей в глазах печалью человек, которому в последние десять лет жизни лишь время от времени разрешали монтировать киножурнал «Новости дня», действительно оказался, как явствует из протокола, основным мальчиком для битья. Изрядно досталось и некоторым другим: Э.Шуб, И.Венжер, братьям Посельским. Но Вертова мотали из стороны в сторону с особым усердием.

---

[1] В последние годы появился ряд публикаций, посвященных кампании «борьбы с космополитизмом». Наиболее полно фактическая канва событий изложена в книге А.М.Борщаговского «Записки баловня судьбы» (М., 1991), сочетающей многочисленные мемуарные свидетельства «потерпевшего» с сегодняшними размышлениями на общественно-политические, социальные, нравственно-психологические темы.

При неторопливом вчитывании в документ обнаруживается, что не все было так однозначно. Та же Шуб, говорящая о формализме вертовской группы киноков и желающая услышать, что сегодня «по этому поводу скажет Вертов», вспоминает «Ленинскую киноправду», как произведение Вертова, «еще не зараженного язвой формализма». И далее отмечает: впоследствии в кинохронике «выросли новые кадры — ученики Вертова». То есть пытается в трагической, безвыходной для Вертова ситуации найти слова поддержки.

Вчитывание в документ необходимо и потому, что это не стенограмма, а протокол, далеко не полностью, не дословно воспроизводящий речи ораторов. В текстах Кармена и Кацмана о Вертове нет ничего, кроме поношений. Однако взошедший на трибуну после них и нескольких других участников «борьбы с буржуазным космополитизмом» Садкович считает необходимым заметить (и этим, видимо, наставляет будущих ораторов): «Тов. Кацман, Кармен и др. много здесь говорили о его (Вертова. — *Л.Р.*) заслугах. Это неправильно». Следовательно, и Кацман, и Кармен, да еще и «др.» (!), да еще и — «много» (!) искали, как и Шуб, возможности смягчить и общий, и свой личный удар, хорошо при этом зная: от них требуются удары и только удары — без всяких смягчений. Что и подтвердила реплика Садковича.

Она подтвердила и другое. Подобные попытки произнести хотя бы какие-то слова в защиту были в тех условиях поступком.

Нельзя не обратить внимание на еще один момент. Большинство выступавших сыпали — иногда даже, кажется, в каком-то упоительном, исступленном рвении — именами как тех, кого заранее определили в список «прокаженных», так и тех, кем список можно было пополнить. К этому приему — называнию все новых и новых имен — порой прибегали и сами обвиняемые, надеясь, видимо, затеряться в «толпе», отвести град стрел в другие стороны. Впрочем, это мало способствовало их спасению. Протокол показывает: не назвали ни одного имени, ни «подельников», ни каких-то иных, только двое — Вертов и Я.Посельский. Правда, Вертов упомянул Лебедева, но острие удара направил не на него, а на себя: мол, это я, Вертов, виноват в том, что не ответил на лебедевское стремление превознести меня, «мой детский лепет». Так сказать, вы требовали от меня этого бреда, этого абсурда, так получите!..

Единственный реальный смысл собрания документалистов и очередной кампании, составной частью которой собрание являлось, подлинный смысл бесчисленных кампаний «борьбы с...» можно уподобить поиску черной кошки в темной комнате, при том, что заведомо известно: никакой кошки в этой комнате нет.

Умница, один из культурнейших и образованнейших среди документалистов людей, воспитанник семейства Луначарских, человек ироничный и, как мне иногда казалось, не без налета приобретенного от времени цинизма, Леонид Михайлович Кристи обозначил эту ситуацию с совершенной откровенностью. Правда, слова Кристи «озвучил» другой оратор, но это, разумеется, ничего не меняет. «Я спросил Кристи, — сообщает для чего-то (из протокола не совсем ясно, для чего именно) режиссер Леонид Варламов, — будет ли он выступать? Он ответил: «Не знаю, так как не знаю, есть ли у нас космополиты».

Судя по протоколу, на эти слова никто не отреагировал. Такое впечатление, что они промчались мимолетом, хотя, возможно, кто-то на мгновение задумался над этой опасной шуткой. Но и тут же подавил дальнейшие размышления, инстинктивно почуяв: эдакие размышления могут завести туда, откуда нет возврата.

Отражая фантомную суть этой и других подобных кампаний, протокол зафиксировал и нечто новое по сравнению, скажем, с невиданной по размаху предвоенной кампанией борьбы с «врагами народа». Коротко говоря, главное заключалось в том, что народ все-таки умнел. Протокол то и дело дает почувствовать, что большинство участников собрания ощущают себя втянутыми в некую игру, в которой соблюдение правил

игры важнее ее итогового смысла. В первую очередь это, естественно, подтверждается вслух высказанным сомнением Кристи. Но не только. Еще и тем, что колебавшийся Кристи (выступать или нет?) все-таки выступил. Думается, именно потому, что как только его посетило сомнение, а значит, и возникло понимание разворачивающейся игры, он сообразил: выступать надо! Подгонял, как и во всех подобных случаях, страх, чувство самосохранения.

Спутником медленно, но верно нарастающего процесса адекватного восприятия общественного безумия станет могучий вал цинизма во множестве его вариаций. А сам цинизм будет, в свою очередь, подтверждать победу рационализма над эмоциями и иллюзиями. В мемуарной прозе «Генеральная репетиция» Александр Галич вспоминает, как его, молодого кинематографиста, в 1949 году пригласили в Дом кино на то самое «шестидневное сидение». Из солидарности со своими подвергавшимися публичному истязанию друзьями (Блейману, Коварскому, Оттену) он сел рядом с ними в первом ряду. Вел собрание Михаил Чиаурели, своим звучным голосом и всем своим видом дававший залу понять, как он негодует и скорбит. И вдруг, увидев Галича, он стал призывно кивать головой, отчего Галич похолодел, поняв, что его приглашают подняться на трибуну, чтобы от имени молодых со всей принципиальностью заклеймить отщепенцев. В перерыве Галич ринулся к выходу, но его настиг администратор Дома кино, сообщивший о желании товарища Чиаурели с ним поговорить. Чиаурели, спустившись со сцены, доверительно взял Галича под руку, отвел в угол и, задумчиво глядя ему в лицо, спросил, правда ли, что у него больное сердце? Галич торопливо, надеясь, что это спасает его от выступления, воскликнул: «Правда, правда, Михаил Эдишерович!..» Тогда Чиаурели задал следующий вопрос: «Слушай, а сколько раз ты не боишься?» Галич, ничего не понимая, ошеломленно уставился на великого сталинского киноакына. «Ну, ты понимаешь, — Чиаурели повертел пуговицу на моем пиджаке и печально улыбнулся, — у меня тут, в Москве, одна очень прекрасная девочка... Цветочек! Но когда я ее... — он употребил как нечто совершенно естественное грубое непечатное слово, — больше двух раз, у меня начинает болеть сердце! А сколько раз ты не боишься?»[2]

...Где-то в конце 40-х — начале 50-х годов Вертов в более спокойную минутку, когда не надо было искать вариантов текста покаянного-окаянного выступления, написал четверостишие: «Свои дачи. Свои задачи. Пусть неудачник плачет». Как видим, он уже неплохо понимал, что некие общественные задачи обменены на «свои». И не случайно выразил это в четверостишии, перефразирующем строки, посвященные «игре» и «игрокам». «А неигрок, неудачник, что ж, пусть он и плачет. Кляня, кляня-я сво-ою судьбу!»

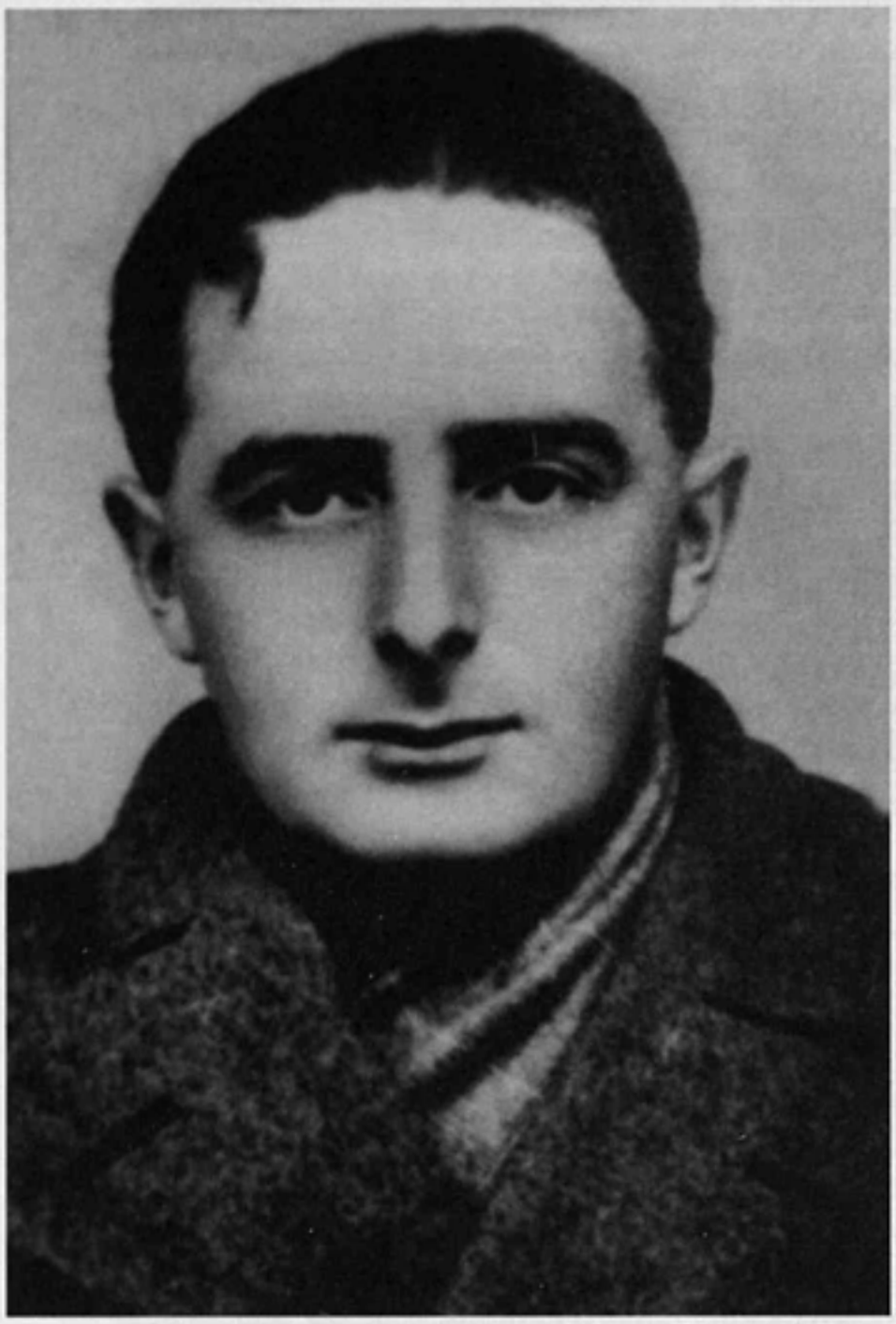
Цинизм был неплохим способом психологической защиты в условиях дьявольской игры, в которую был втянут целый народ. Тяжелее всех было тем, кто не овладел правилами игры, у кого не получалось.

...Вертов, произносивший свою речь в полной тишине слабым, едва слышным голосом, ее не закончил. Ему стало плохо прямо на трибуне. Кто-то бросился к нему со стаканом воды (многие, вспоминая, считали этот прилюдно поданный стакан воды — по тем временам — актом гражданского мужества). Вертова увели из зала, уложили на диван в кабинете директора.

Елизавета Игнатьевна Свилова, которая всегда была с Вертовым рядом, на этот раз не шелохнулась. Многие стали шептать ей, чтобы она подошла к мужу. Но она твердо ответила: «Я останусь здесь. Хочу знать, что вы еще скажете о Вертове». В интонации ее слов слышалось: что вы еще наговорите на Вертова.

---

[2] Галич А. «...Я вернусь...». М., 1993, с. 335.



Дзига Вертов

Протокол №11
открытого партийного собрания Центральной студии документальных фильмов от 14 — 15 марта 1949 года

Присутствовали: 200 человек.

Повестка дня:

Доклад заместителя министра кинематографии СССР тов. Щербины о борьбе с буржуазным космополитизмом в киноискусстве.
Прения по докладу.

Р.Кармен. Советская документальная кинематография расценивалась критиками-космополитами как искусство второстепенное.

Мы прошли сложный исторический путь. Режиссер Вертов насаждал в кинохронике формалистическую, эстетствующую мелкобуржуазную тенденцию. От утверждал, что глав-

---

Текст печатается в редакции подлинника с незначительными сокращениями. — *Прим. ред.*

ное в показе нашей жизни не человек, а машина *(цитирует)*. Он обеднял нашу действительность *(цитирует статью Вертова)*. Это было чуждо советскому народу. Тогдашний Вертов импонировал Западу. Сейчас тов. Вертов молчит, он не отвергает свои странные тенденции и не выдвигает новых.

Не считаете ли вы для себя такое поведение оскорбительным, тов. Вертов?

В книге Лебедева «История кино» восхваляется Вертов, но ничего не сказано о наших мастерах Копалине, Ованесовой и др.

Тов. Ешурин В., *оператор.* Мы создали свое социалистическое документальное киноискусство. Космополиты этого не замечали и почти ничего о нем не писали.

В Малой советской энциклопедии группа формалистов документального кино Вертов, Шуб, Свилова и Кауфман описываются как ведущие мастера и ничего не сказано о ведущих мастерах — настоящих.

«Киноглаз» Вертова боялся встречи с народом. Они искали щели, чтобы оттуда снимать людей, и главным для них была машина.

Тов. Шуб, *режиссер.* Наша документальная кинематография — детище Советской страны. Ее создавали первые операторы Тиссе, Левицкий, Гибер и другие. Потом выросли Трояновский, Глидер, Ешурин и другие.

Вышла «Ленинская киноправда» — произведение Вертова, еще не зараженного язвой формализма.

Я была два года в группе «Новый ЛЕФ» — это моя ошибка. Меня привлекла туда фигура Маяковского. В 29-м году я вышла оттуда. Пребывание в ЛЕФе отразилось плохо на моей творческой работе.

Киноки Вертова — это формализм, это не реалистический подход к нашей современности. Киноки — это съемки врасплох. Сегодня я хочу услышать, что по этому поводу скажет Вертов.

Выросли новые кадры — ученики Вертова: Варламов, Степанова, Копалин и другие. Они двигали вперед нашу кинохронику.

Тов. Кацман, *режиссер.* Когда трестом кинохроники управлял Фельдман, он пытался наш журнал строить по американскому образцу. 20 — 25 сюжетов без шапок. Космополит Юзовский пытался проникнуть на студию.

Наша документальная кинематография прошла сложный путь в борьбе с формализмом и трюкачеством, вдохновителем которого был Дзига Вертов.

Во время войны Вертов сделал два фильма, и оба они не были приняты. А ведь теперь он не отказался от своих ошибок публично. Мы этого от него требуем.

Тов. Гридасов, *начальник кинолетописи.* Вертов и Шуб — формалисты. Они не возражали против оценки их как новаторов. Таких антипатриотических тенденций много в книге Лебедева. А Вертов и Шуб не протестуют против этого.

Тов. Садкович, *главный редактор.* Борьба с космополитизмом и буржуазными пережитками — не временная кампания, а длительная. Она необходима для того, чтобы до конца выкорчевать все корни.

Почему молчит Вертов? Почему выступавшие т.т. просили его высказаться? Мне понятно его молчание: оно рождено несогласием с нашим принципом — социалистическим реализмом. Партия терпеливо и длительно воспитывала нашу интеллигенцию. Вертов же ничему не научился.

Тов. Кацман, Кармен и др. много здесь говорили о его заслугах. Это неправильно. Не Вертов с его «Киноглазом» создали документальную кинематографию.

Неправильно сказала тов. Шуб о Вертове — о том, что наши ведущие мастера Копалин и другие — его ученики. Сам Вертов утверждал,

что он учитель. Вертов на мою критическую реплику сказал, что он учил всех.

Выступлением Шуб я недоволен.

Тов. Венжер критиковали в докладе, почему же она так возмущается? На студии все еще боятся критики. Боялись критиковать Иосифа Посельского, когда он сделал плохой журнал.

Не любит критики и Яков Посельский.

Критиковать нужно с высоких партийных позиций, а не обывательски.

Тов. Кристи, *режиссер.* ...Космополиты свили почву там, где есть мелкобуржуазная психология. Отдельные мелкобуржуазные пережитки есть еще в нашей среде, с ними надо бороться.

У нас на студии критика и самокритика имеются, но недостаточно. Когда студия создала картину «День победившей страны» (режиссеры Копалин и Сеткина), его смотрела страна с огромным восторгом. Это большое политическое полотно, у нас на студии же о ней ничего не говорили, а в кулуарах ее критиковали. Правда, она сделана хуже, чем «Чехословакия» Копалина, но политический резонанс она имела большой.

Я — ученик Якова Посельского, мне больно слушать, как его критикуют. В дни расцвета своей творческой деятельности Посельский старался все сделать поинтереснее. Мы многому у него научились, и мы ему благодарны. Но теперь я не разделяю вашей позиции, тов. Посельский. Вы стали ремесленником, замкнулись в своем мирке, вы никого теперь не учите, никого не воспитываете, прикрываясь болезнью.

Меня не удовлетворило выступление Кацмана, когда он говорил о своем патриотизме. Я ему не верю. И вот почему: советскому художнику нужно мечтать делать картину в первую очередь о своей стране. А Кацман писал заявку о Дунае, стремился сделать фильм о Чехословакии. Кацману дали самую ведущую тему на студии — «Пятилетка в четыре года». Он должен был гордиться, а он ходил по углам и чувствовал себя ущемленным. Это не случайно. Он стремился сделать более «эффектную» картину.

Тов. Бобров, *режиссер.* Меня удивляет, почему старые работники ничего не говорят о Юзовском, о его работе над фильмом «Островский». Юзовский регулярно привлекался к работе на студии. Был негласным консультантом бывшего главного редактора Большинцова.

Космополиту Сутырину был заказан сценарий на фильм «XX век». Два года назад был заказан космополиту Юткевичу фильм о Ленине.

На студии есть товарищи, которые не принимают хороших фильмов. Мой фильм «Интеллигенция колхозного села» был встречен в штыки редактором Виноградовой и режиссером Венжер. А фильм был повсюду принят с хорошей оценкой и теперь используется в Высшей партийной школе как учебное пособие.

Тов. Шевяков, *начальник лаборатории.* *(Говорит об успехах Центральной студии по созданию ряда ведущих фильмов.)*

Оператор «Мосфильма» Магидсон на техническом совете министерства ошельмовал нашу студию, якобы нам нельзя поручать ответственных фильмов. Мы уважаем т.т. Ромма и Волчека, но категорически возражаем против огульного охаивания нашего коллектива. Фильм «Ленин» создавал весь наш коллектив, и мы этим гордимся.

У нас еще много есть недостатков. Особенно в операторской работе. Вот, например, оператор Микоша плохо снял сюжет о Москве. В этой съемке он проявил эстетско-формалистические тенденции, показал Москву через тумбочки и решетки. В сюжете нет города, столицы, ее кипучей жизни.

Тов. Посельский Я., *режиссер.* Я вместе с коллективом осуждаю безродных космополитов. Мы учитываем критику по отношению к журналу «Советский спорт» и стараемся журнал выправить. Я признаю свои ошибки, о которых говорил тов. Щербина. В журнале «Советский спорт» еще действительно мало сюжетов о массовой физкультурной работе. Начиная с 7-го номера мы такие сюжеты показываем, но этого еще мало.

Неправильно, что монополизировали работу над журналом «Советский спорт». Я много раз говорил, чтобы над ним работали несколько режиссеров.

Приказом по министерству режиссером назначен я.

Я приветствую и буду соревноваться с другими режиссерами.

Мне было больно сейчас в дни 35-летия своей деятельности в кинохронике услышать из уст докладчика неприятные слова о своей работе.

Тов. Беликов, *начальник информации.* Наше собрание — свидетельство роста и идейной вооруженности советских документалистов. Но все-таки считаю, что критики на собрании еще недостаточно.

Тов. Посельский ничего не понял из всего того, что было сказано в его адрес. К чему эта поза. Его тридцатипятилетняя работа на кинохронике не дает ему гарантии от критики. Его критиковали мало. Но он и этого не понял.

Тов. Венжер, *режиссер.* Меня обвинил тов. Щербина в том, что я совместно с космополитом Юзовским работала над фильмом об Островском. Начала я работать с Яглингом. Но когда он заболел, редакция привлекла Юзовского. Сценарий Юзовского был порочен, но мне показался порочным только профессионально, а не идейно-творчески. Сейчас я убедилась, что он был политически вредным. Это моя большая ошибка, что я тогда не сумела разглядеть этого.

За эту ошибку я несу ответственность как коммунистка, хотя можно было сослаться и на редакцию, и на дирекцию. Я не нашла в себе мужества отказаться от порочного сценария Юзовского.

Своей дальнейшей работой я постараюсь исправить эти ошибки.

Гиковцы-режиссеры в летописи переписывают карточки, а ведь можно было бы дать им сделать короткометражку.

Молодые операторы Леонгардт, Соловьев и другие хорошо снимают, им нужно смелее поручать самостоятельные съемки.

Тов. Киселев Ф.И., *режиссер.* Меня не удовлетворили выступления Кармена, Кацмана и Шуб.

Безродные космополиты — Юзовский, Сутырин — орудовали на студии *(читает заявку на фильм Сутырина «XX век»).* Под этой заявкой может подписаться любой империалист. Договор с ним подписывал Большинцов. Писатели Агапов и Габрилович дали положительный отзыв об этой заявке.

Космополит Юткевич в фильме «Франция», который он делал на нашей студии, больше любовался буржуазной Францией и мало показал движение французских народных масс.

В отдельных звеньях нашей студии имеется еще политическая притупленность. В результате здесь нашли себе место такие люди, как Дубсон, который получил от студии 22 тысячи рублей, и ни одна из его тем не пошла в производство.

Почему Гридасов, уволенный из ВГИКа за низкопоклонство, возглавляет такой ответственный участок — кинолетопись? Ученый секретарь кинолетописи — профессор Болтянский, ничего не сделавший в отделе как профессор. Неблагополучно в кинолетописи — там пропали негативы ряда важнейших фильмов.

Тов. Варламов, *режиссер.* Мне тоже не понравились выступления Кацмана, Кармена и Шуб. Я спросил Кристи, будет ли он выступать? Он ответил: «Не знаю, так как не знаю, есть ли у нас космополиты».

Венжер для меня не член партии, я поэтому и в партию не вступаю, потому что там есть такие члены, как Венжер. Посельский и Венжер — это целое семейство, с которым трудно бороться.

Бойков много труда и пота вложил в производство фильма «Урал кует победу», но ему почему-то не поручили делать фильм «Пятилетка в четыре года»... Сейчас этот фильм передали почему-то Кацману. Постановлением ЦК и СНК в 1944 году его деятельность была осуждена. Кацман поэтому и изменил свою фамилию на Григорьев, боясь того, что его обнаружат.

Тов. Коган С., *оператор.* Я негодую против выступления Кацмана, который выступал, как ярый патриот. Кацман был снят с работы, как не оправдавший себя. Когда началось победоносное наступление Красной Армии, Кацмана назначили начальником фронтовой группы. На фронте, в боевых операциях, он не участвовал, а барахолил.

Режиссер Семенова охаивает работу операторов. Такой факт был с материалом Голубова. И к моему материалу она относилась тоже плохо, шельмуя мое операторское искусство. Я восемь месяцев плавал и снимал на «Славе» в трудных условиях, а она ходила по углам, восхваляла себя, как спасательницу этого материала. Она считает, что лучше всех снимает ее муж Семенов.

Тов. Вертов, *режиссер.* Корни моих ошибок за последнее время лежат в отрыве от коллектива. Я обязан был вскрыть мои ошибки и подвергнуть их острой критике.

Я обязан был ответить и на выступление Лебедева, который превозносил меня в своей книге. Мой детский лепет.

Я виноват в том, что мои лабораторные опыты выходили на широкий экран. «Киноглаз» — это насквозь формалистический показ жизни. Я понял это давно, раз и навсегда оставил это. Я старался создавать такие фильмы, которые понимал бы народ. Я стал изучать народное творчество и впоследствии создал [фильм] «Три песни о Ленине», который получил одобрение народа.

В фильме «Тебе, фронт» имелись недостатки, но он был принят министерством.

Я не могу сегодня сказать о всех своих ошибках, я постараюсь в этом разобраться поглубже. Корень зла в том, что я оторвался от коллектива.

Показать свое выздоровление от ошибок я смогу только работой, но не словами, — надеюсь, коллектив мне в этом поможет.

Тов. Рутэс, и.о. *директора студии.* *(Говорит об успехах студии. Самый большой успех выпал на фильм «Ленин».)*

В прошлом году министерство дало ряд указаний об улучшении журнала «Новости дня». И если не все еще сделано, то много делается, чтобы улучшить журнал «Новости дня».

В свете этих требований мы нередко сталкиваемся с натуралистическим показом людей и явлений.

Выступление тов. Венжер меня не удовлетворило ни по политической оценке, ни по квалификации своего поступка. Эпизоды в фильме неправильно представляли русский народ, а Венжер не дала этому суровой оценки.

О Вертове. Мы сегодня просмотрели «Человек с киноаппаратом». Это доподлинная пропаганда взглядов, которые ничего общего не имеют со взглядами советского народа. Это освещение нашей жизни не с наших партийных позиций.

Я глубоко убежден, что многолетняя работа в документальном кино ничему Вертова не научила.

Если работник документального кино политически не растет, он не может работать на студии...

Тов. Левин, *секретарь партийной организации.* Формулировка

Варламова о своем нежелании вступить в партию только потому, что состоит членом партии Венжер, — политически неправильна.

В прениях т.т. правильно оценили формалистические ошибки Вертова. Правильно вскрыли его позицию молчания.

Когда у нас в коллективе обсуждалось постановление ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь», о Вертове говорили. Ему было дано предупреждение, но он продолжал молчать.

Весь коллектив, парторганизация должны до конца вскрыть и разоблачить всякую групповщину и семейственность. Надо смело говорить правду в глаза.

От идеологической подготовки наших кадров будут зависеть и творческие успехи документальной кинематографии.

Тов. Щербина, *зам. министра кинематографии СССР.* Выступления т.т. в первый день нашего собрания свидетельствовали о низком идейном уровне. Все говорили общими фразами, этим самым отвлекали от боевой задачи — вскрыть все недостатки.

Выступления т.т. Венжер, Посельского, Вертова неудовлетворительны. Посельский выступил по-обывательски. Если он не понимает своих ошибок, он не может двигаться вперед.

Венжер политически не оценила своей порочной работы над фильмом «Островский». Эта постановка ей была поручена после доклада товарища Жданова о журнале «Звезда». Однако тов. Венжер, очевидно, никакого вывода не сделала, не прочувствовала этого постановления и ничего не поняла. Вот почему она и допустила ошибку.

А народ был лишен возможности посмотреть фильм о великом русском драматурге.

Нужно обратить внимание дирекции и парторганизации на сигнал о Фрадкине, который подкармливал проходимца Дубсона, получившего до 20 тысяч рублей на студии.

Серьезные обвинения были выдвинуты и т. Кацману, в особенности в части его неискренности и в желании работать на зарубежной тематике. Иногда в критике есть и элементы мелочной придирки, отсебятины. Но парторганизация сумеет разобраться в главном.

Тов. Варламов допустил недостойную формулировку о его нежелании вступить в члены партии, но наряду с этим у него был целый ряд ценных замечаний.

Задача студии — развернуть работу творческой секции и художественного совета. На сегодня это мертвая организация. Ведь это голос творческой среды, особенно работу художественного совета надо направить на коренное улучшение в периодике.

ЧТЕНИЕ

СЬЮЗЕН ХИНТОН

Бойцовые рыбки

6

Тот день оказался более интересным, чем я мог предположить. Меня исключили из школы, и со мной порвала Пэтти.

В школе я появился около часу. Мне пришлось заскочить в канцелярию, чтобы там знали, что я на месте. Свое опоздание я объяснил плохим самочувствием с утра, которое к обеду улучшилось. Они мне не поверили, но я не собирался признаваться в том, что был на пикнике до пяти утра.

Я уже неоднократно делал именно так и был очень удивлен, когда вместо того, чтобы вручить мне пропуск в класс, меня отправили к мистеру Харригену, старшему воспитателю.

— Расти, — произнес он, перебирая какие-то бумаги на своем столе, тем самым давая мне понять, что я отнимаю у него драгоценное время, — тебе уже приходилось бывать у меня.

— Ага, — ответил я.

Я не терплю тех, кто называет меня просто Расти, потому что у меня возникает такое ощущение, будто я без штанов или что-то в этом роде.

— Слишком много раз, — подчеркнул он.

Мне было интересно, что произойдет дальше. Не по собственной же воле я отнимал у него время: просто не нужно было посылать меня к нему, только и всего.

— Мы решили, что больше не можем терпеть твое поведение.

Харриген начал перечислять замечания, которые я получил в течение года: драки, нецензурная брань, курение, оскорбление учителей, пропуски занятий...

Список моих прегрешений был длинным, однако все в нем мне было известно. Харриген же вел себя так, словно открывал мне Америку. У меня отключился мозг. Что-то было в нем такое, что заставляло мой мозг отключаться. Так происходило даже тогда, когда он колошматил меня два или три раза линейкой по голове.

Неожиданно до меня дошло, что он выкидывает меня из школы.

— Мы позаботились о том, чтобы перевести тебя в «Кливленд», — донеслось до меня.

«Хай Кливленд» — школа, в которую они отправляли всех, кто им не нравится. Однако не это взволновало меня. Опасность заключалась в том, что «Кливленд» контролировался бандой Биффа Вилкокса. После нашей драки мы оставили друг друга в покое. Я обретался на своей территории, он — на своей, но если я окажусь в его владениях, меня можно считать покойником. Один я буду против всей школы. Биффу уже был предоставлен шанс для честной драки, второго он не захочет. Разумеется, я могу отправиться в «Кливленд», но в таком случае мне нужен будет пулемет и два дополнительных глаза на затылке.

— Я не хочу переходить туда, — возразил я. — Послушайте, у меня ведь были провинности и посерьезнее, чем пропуск уроков. Почему вы делаете это сейчас?

— Расти, — сказал Харриген, — в «Кливленде» есть специальные средства, чтобы иметь дело с такими типами, как ты.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 11.

— Точно? Что, у них на окнах решетки, а у учителей пуленепробиваемые жилеты?

— А ты не думаешь, что тебе пора серьезно задуматься о своей жизни? — окинул меня взглядом Харриген.

Перво-наперво я должен был думать о деньгах — пропьет или не пропьет их старик, прежде чем какая-то их часть перепадет мне; о Бое-Мотоциклисте, который в любую минуту может подхватиться и исчезнуть навсегда, о копе, у которого чешутся руки от желания вышибить из меня мозги с помощью своей пушки. Теперь вдобавок ко всему меня хотели отправить в вотчину Вилкокса. И откуда у меня время на серьезные размышления о собственной судьбе?

Меня так и подмывало хорошенько врезать по физиономии мистеру Харригену — в конце концов, они меня выгоняли, — но голова у меня еще немного болела после вечеринки, и я решил не растрачивать силы попусту.

— Ты приступишь к занятиям в «Кливленде» со следующего понедельника, Расти, — подытожил Харриген. — А пока ты отстранен от занятий.

— Я не пойду туда.

— Альтернативой будет колония для несовершеннолетних.

Старший воспитатель снова зашуршал бумагами, давая понять, что разговор окончен.

Колония для несовершеннолетних — большое дело! Чтобы определить меня туда, ребятам придется исписать кипу бумаг, а я тем временем что-нибудь придумаю.

Я вышел из кабинета с намерением тут же порезать резину на автомобиле Харригена, но в коридоре столкнулся с тренером Райэном.

— Расти-Джеймс, старина, мне очень жаль, — заговорил он, и по его лицу было видно, что это действительно так. — Я убеждал их, что ты хороший парень и никогда не доставляешь мне особых хлопот.

Конечно, это было неправдой, ибо я доставлял ему их немало, но он относился к моим выходкам с юмором.

— Увы, это не помогло — мне не удалось отговорить их.

— Не переживайте, — успокоил я его.

Райэн смотрел на меня с таким видом, будто меня приговорили к смерти. Должно быть, он и в самом деле думал, что я люблю эту школу. Разумеется, это было не так, но здесь находились все мои друзья, и ходить сюда было более безопасно, чем в школу, где учились друзья Биффа Вилкокса.

— Сынок, постарайся обойтись без приключений, — сказал тренер. — О'кей? — Видимо, я посмотрел на него как на сумасшедшего, ибо он тут же поспешил добавить: — Я имею в виду приключения, с которыми тебе будет не под силу справиться.

— Конечно, — ответил я и после короткой паузы добавил: — Старина.

Он весь засиял. Так ему это понравилось.

Я очень надеялся, что, став взрослым, смогу заниматься чем-то более интересным, чем враждовать с каким-то крутым подонком и надеяться, что его банда не сотрет меня в порошок.

Мне было по-настоящему странно думать, что я больше не смогу ходить в свою школу. Летом-то я всегда находил какие-то дела, впрочем, после Рождества — тоже. Немного поразмышляв, я пришел к выводу, что не пропаду.

В бильярдной, кроме самого Бенни, никого не было, и хотя я мог сыграть с ним, я не стал делать этого, так как не люблю играть без зрителей. Я вышел на улицу и, пройдя пару кварталов, оказался возле бара «Эдди и Джо», где околачивалась парочка парней из «Шулеров». Как только я вошел в бар, Джо (а может, Эдди) тут же выпер меня оттуда. После этого я сунулся к Вестону Макколи. Он был дома, но не один, а с друзьями. Все они двигались как будто в воде, все были какими-то нервными и торчными. Наркоманы не любят, когда рядом нормальные люди, поэтому я сразу ушел. Мне было грустно, так как Вестон занимал второе место в иерархии «Шулеров», к тому же считался кем-то вроде друга Боя-Мотоциклиста. Когда моя грусть по поводу Вестона улеглась, в голову мне пришла мысль, что по большому счету друзей у Боя-Мотоциклиста нет: есть лишь те, кто восхищается им, и те, кто его ненавидит. Я никогда не слышал, чтобы кто-то претендовал на звание его друга.

Подошло время, когда Пэтти обычно возвращалась из школы домой. Она посещала школу для девочек-католичек, и ее мать не хотела, чтобы она якшалась с парнями. Пэтти считала это очень забавным. Она была из тех штучек, которые дружат с мальчиками лет с девяти.

Я поджидал ее на автобусной остановке, куря сигарету и цепляя прохожих. Удивительно, как много среди взрослых тех, кто побаивается четырнадцатилетних подростков.

Пэтти спрыгнула с подножки автобуса и продефилировала мимо, притворившись, что не замечает меня.

Бросив сигарету, я в два прыжка настиг ее.

— Эй! В чем дело?

Она резко обернулась, полоснула по мне злым взглядом и выдала, куда я должен идти.

— Что с тобой? — спросил я, стервенея.

— Мне все известно о вашей вечеринке, — бросила она и, заметив на моем лице недоумение, добавила: — Там, на озере. Марша Кирк участвовала в ней. Она мне все рассказала.

— Ну, и что? Какое это имеет отношение к нам?

— Неужели ты и впрямь думаешь, что можешь так обходиться со мной?

— Какое отношение эта долбаная вечеринка имеет к нам?

— Мне все известно о тебе и той черноволосой стерве.

Пэтти была так взбешена, что слова застряли у нее в горле.

— Сгинь! — наконец выпалила она, сыпля искрами из глаз. — Видеть тебя больше не желаю.

— Не переживай, тебе и не придется, — ответил я, сопроводив эти слова несколькими дополнительными комментариями.

Я еле сдерживался, чтобы не ударить ее. Потом, когда она с независимым видом — голова гордо поднята, упруго подпрыгивающие волосы на плечах, вся из себя крутая симпотная малышка — зашагала от меня прочь по улице, я с тоской подумал, что теперь мне уже не прийти в ее дом, чтобы посмотреть телевизор, пообниматься с ней тайком от ее братьев, не подержать в своих руках ее одновременно податливое и сильное тело.

Я никак не мог уловить связь между моими ночными похождениями с той девчонкой и Пэтти. Между этим, на мой взгляд, не было ничего общего. В голове у меня не укладывалось, почему из-за такой ерунды Пэтти поступила так глупо...

Я испытывал странное ощущение. Мне сдавило горло и было трудно дышать. Неужели мне хотелось заплакать? Я уже забыл, что такое плакать, поэтому не мог ответить себе на этот вопрос. Впрочем, это ощущение прошло довольно быстро.

Некоторое время я просто бродил по улицам. Казалось, я утратил всякую способность думать и действовать. В окне аптеки я вдруг заметил Боя-Мотоциклиста, читающего газету, и вошел внутрь.

— У тебя есть сигареты? — спросил я.

Он протянул мне одну.

— Давай займемся чем-нибудь вечером, — предложил я. — Сходим за мост, например.

— Хорошо, — обронил он.

— Возможно, я прихвачу с собой Стива.

Я хотел, чтобы Стив был со мной на тот случай, если Бой-Мотоциклист забудет обо мне и сорвется куда-нибудь на мотоцикле или пойдет в бар, куда меня не пустят.

— Хорошо, — еще раз согласился Бой-Мотоциклист.

Какое-то время я стоял, рассматривая обложки журналов, затем спросил:

— Эй, ты что читаешь?

— В этом журнале помещена моя фотка, — ткнул пальцем в фотографию Бой-Мотоциклист.

На фотографии он стоял, опершись на видавший виды мотоцикл. На нем были голубые джинсы и голубая джинсовая куртка на голое тело. За ним были видны деревья, виноградники и трава. На их фоне Бой-Мотоциклист напоминал какое-то дикое животное. Это была классная фотка. Почти картина. Он не улыбался, но выглядел счастливым.

— Слушай, а что это за журнал? — спросил я и посмотрел на обложку.

Журнал был известный, он распространялся по всей стране.

— О тебе здесь что-нибудь написано? — я начал перелистывать журнал.

— Нет. Это фотография из коллекции очень известного фотографа, женщины. Она сделала этот снимок в Калифорнии. Честно говоря, я и забыл об этом и, когда увидел его в журнале, чуть не обалдел.

Я посмотрел остальные фото. Большей частью на снимках были люди. Фотографии выглядели, как картины, написанные маслом. В аннотации сообщалось, что их автор известна тем, что ее фотографии похожи на картины.

— Вот это да! — вырвалось у меня. — Ну погоди, дай мне только всем рассказать...

— Не надо, Расти-Джеймс, — прервал меня Бой-Мотоциклист. — Я предпочел бы, чтобы ты не делал этого. Кто знает, что может случиться в ближайшее время.

После возвращения он вел себя как-то странно. И теперь на его лице застыло какое-то странное выражение.

— Хорошо, — сказал я.

— Довольно обременительно быть Робин Гудом, Джесси Джеймсом и Пидом Пайпером, — произнес Бой-Мотоциклист. — Я и так скоро стану местной знаменитостью, если тебе этого так хочется. Я бы мог добиться и большей известности, но я этого сам не хочу.

— Ладно, — сказал я.

Я знал, что он имеет в виду, говоря о том, что он ведет себя, как Джесси Джеймс по отношению к некоторым. Бой-Мотоциклист был очень известен в нашей части города. Даже те, кто ненавидел его, признавали это.

— Слушай, я понимаю, — сказал я. — Но, чувак, эти ребята ни за что от тебя не отцепятся. Помяни мое слово, так оно и будет.

— Было бы классно, если б можно было куда-нибудь уехать, — произнес он.

Выходя из аптеки, я заметил, что с другой стороны улицы за нами наблюдает коп Петтерсон. Я уставился на него, Бой-Мотоциклист же, как обычно, ничего не заметил.

— А снимок действительно клевый, — сказал я.

— Да.

Бой-Мотоциклист улыбался, но это не была улыбка счастливого человека. Он вообще редко улыбался, а когда делал это, мне становилось страшно.

7

В тот вечер мы отправились через мост туда, где горели огни. Уговорить Стива пойти с нами оказалось делом более легким, чем я предполагал. Обычно мне приходилось оказывать на него давление и едва ли не переходить к угрозам, чтобы добиться чего-то такого, что пришлось бы не по вкусу его родителям. В этот раз он просто сказал: «О'кей, я скажу отцу, что иду в кино». Так легко уговорить его мне еще не удавалось. В последнее время Стив вел себя странно. С того дня, как его мать попала в больницу, в нем появилось какое-то отрешенное безрассудство. Он походил на бесхитростного кролика, собирающегося напасть на стаю волков.

Мы встретились с ним у меня. В его доме я никогда не бывал. Его родители даже не знали, что он знаком со мной. Я перелил полбутылки вишневой водки в бутылку из-под лимонада, чтобы взять ее с собой.

— Глотни, — протянул я бутылку Стиву, когда мы шли по мосту.

Мост был узкий и предназначался для автомобилей. Пройдя половину моста, мы остановились, чтобы Бой-Мотоциклист мог постоять и посмотреть на реку. Он делал это всегда, сколько я его помнил. Он по-настоящему любил эту старушку реку.

Стив взял у меня бутылку и к моему изумлению хлебнул из нее. Раньше он никогда не пил. Я пытался приобщить его к этому в течение нескольких лет и уже поставил крест на своих потугах. Стив поперхнулся, бросил на меня быстрый взгляд и проглотил жидкость.

— У этого пойла жуткий вкус, — выдавил он из себя.

— Не думай о вкусе, — посоветовал я. — Оно сделает свое дело.

— Напомни мне, чтобы я пожевал жвачку перед возвращением домой, хорошо?

— Конечно.

Бой-Мотоциклист был готов идти дальше, и мы поспешили за ним: шаг у него был широкий.

Вечер обещал выдаться интересным. Я это уже заранее чувствовал. По натуре Бой-Мотоциклист был ночным человеком. Обычно он возвращался домой под утро и спал до часа или до двух, а окончательно поднимался с постели около четырех. Ночью он хорошо слышал. Он не возражал, что мы гуляем с ним. Казалось, что он нас не замечает.

— Почему ты так много пьешь? — спросил меня Стив.

Что-то не давало ему покоя. Вечно он был каким-то нервным и озабоченным, но мне и в голову не приходило, что у него возникало желание подраться со мной.

— Тебе не нравится, что твой отец постоянно пьет, — продолжал брюзжать он. — Почему ж тогда ты сам пьешь? Хочешь кончить так же, как он?

— Брось, не так уж много я пью, — возразил я.

Я был поглощен городом с его толпами народа. Мы уже шли по городской улице, окруженные множеством огней, людей и гвалтом. Казалось, от всего окружающего исходит мощная энергия, даже от зданий. Будь я проклят, если Стив собирается испортить мне праздник!

— Дружище, это будет отличная ночь! — воскликнул я, пытаясь сменить тему разговора. — Мне здесь нравится. Было бы классно жить здесь.

— Успокойся, — пробормотал Стив и снова приложился к бутылке. — Эй, — окликнул он Боя-Мотоциклиста, — ты хочешь выпить?

— Ты же знаешь, что он не пьет. Очень редко.

— Это очень благоразумно, — заключил Стив. — А почему ты не пьешь?

— Я предпочитаю контролировать свои действия, — ответил Бой-Мотоциклист.

Стив никогда не разговаривал с ним раньше. Спиртное по-настоящему раскрепостило его.

— Здесь все по кайфу, — не унимался я. — Огни, я имею в виду. В нашем квартале я их не переношу. Какие-то все бесцветные. Послушай, — повернулся я к Бою-Мотоциклисту, — ты ведь не различаешь цветов? Как ты вот это все воспринимаешь? Все, что кругом?

Он озадаченно посмотрел на меня, словно стараясь вспомнить, кто я, и наконец ответил:

— Как черно-белый телик. Вот как.

Я вспомнил свечение телеэкрана в доме Пэтти и тут же постарался избавиться от мыслей о ней.

— Очень плохо.

— Я думал, что дальтоники не различают только красный или зеленый. Я где-то читал, — сказал Стив.

— Я тоже читал, — отозвался Бой-Мотоциклист. — Однако все мы не можем быть такими, как нас описывают в книжках.

— Его это вообще не волнует, — заявил я. — Проблемы возникают лишь в тех случаях, когда на мотоцикле он проскакивает на красный свет.

— Иногда, — снова заговорил Бой-Мотоциклист, удивляя меня тем, что участвует в разговоре, — мне кажется, что я помню цвета. Они выплывают откуда-то из далекого детства. А я перестал быть маленьким ребенком в пять лет.

— Да? — его слова показались мне интересными. — А когда я перестану быть ребенком?

Бой-Мотоциклист окинул меня своим характерным взглядом и коротко бросил:

— Никогда.

Его ответ показался мне очень смешным, и я заржал, как конь. Стив зло посмотрел на меня, напомнив кролика, грозно глядящего на пантеру.

— Это предсказание или проклятье?

Бой-Мотоциклист не услышал его вопроса, и я был рад, так как не хотел, чтобы Стив потерял свои зубы.

— Братва, айда в кино, — предложил я.

Поблизости было несколько хороших кинотеатров, и мы как раз поравнялись с рекламой.

— А что, это неплохая идея, — воскликнул Стив. — Дай мне бутылку.

Я дал. С каждым глотком Стив становился веселее.

— Очень плохо, — сказал он. — Детям до восемнадцати вход воспрещен. Очень плохо, так как, судя по всему, этот фильм действительно интересный.

Стив принялся изучать афиши.

Бой-Мотоциклист подошел к кассе, взял три билета и, вернувшись к нам, протянул их мне и Стиву. С открытым ртом Стив уставился на него.

— Пошли, что ли, — позвал нас Бой-Мотоциклист.

Мы вошли в зал.

— Неужели он ослеп? — громко спросил Стив, имея в виду билетера.

В зале было темно, и я слышал, как люди оборачиваются на нас.

— Заткнись, — оборвал я его.

Я был вынужден остановиться, чтобы дать глазам привыкнуть к темноте. На это много времени не потребовалось. Как раз столько, сколько Бою-Мотоциклисту понадобилось, чтобы найти места в центре зала.

— Я уже бывал здесь, — сообщил я Стиву. — Был полный зал. Крутили потрясный фильм! Видел бы ты! Это было что-то!

Я собирался рассказать ему про фильм, но он прервал меня:

— Была облава? Полицейская облава? — несколько секунд он сидел молча, затем спросил: — Расти-Джеймс, если тебя арестуют, ты сможешь отказаться от выхода из тюрьмы под залог? То есть что ты предпочтешь: остаться в тюрьме или вернуться домой?

— Что ты несешь?

— Если бы моему отцу пришлось прийти за мной в тюрьму, я бы предпочел остаться там. В самом деле. По мне лучше остаться в тюрьме.

— А-а, расслабься, — ответил я. — Все будет в порядке.

Я зажег сигарету и положил ноги на спинку впереди стоящего кресла. Я ничего не мог поделать с собой. Сидевший передо мной мужчина недовольно посмотрел на меня. В ответ я посмотрел на него так, словно для меня нет ничего приятнее, чем вмазать ему по роже ботинком, и он передвинулся на два места в сторону.

— Здорово ты его, — похвалил меня Бой-Мотоциклист. — Ты никогда не думал о том, чтобы посоревноваться с хамелеонами?

— Я не знаю их. А где проводятся их скачки?

Почти целую минуту я слышал, как Стив сдерживает смех. Черт, они оба смеялись надо мной, но так как фильм уже начался, я не стал придавать этому большого значения.

В начале фильма на экране много болтали, и я понял, что самое интересное покажут нескоро. Так и вышло. Даже Стив перестал смотреть на экран. Бой-Мотоциклист вообще никогда не смотрит на экран. Он всегда наблюдает за зрителями. Я бывал с ним в кино и раньше, поэтому меня это не удивляло, но то, что сидевших в зале разглядывал Стив, показалось мне интересным. Там не на кого было смотреть: несколько пожилых людей, несколько студентов колледжа, несколько человек, случайно забредших с улицы, и небольшая группа подростков, напоминавших своим видом тусующихся отпрысков богатеньких горожан. В общем, обычная публика. То, что Стив пропускал отдельные эпизоды, бесило меня, так как я был уверен, что он в жизни не видел ничего подобного. Я ткнул его пальцем под ребро.

— Ты кое-что пропускаешь, парень.

Взглянув на экран, он остолбенел, и теперь пришла моя очередь смеяться.

— Они делают это понарошку? — спросил Стив сдавленным голосом.

— Вряд ли, — ответил я. — Ты бы так смог?

— Ты хочешь сказать, — голос его стал тоньше, — что такое снимают в кино?

— Нет, это прямая передача с Мэдиссон Скуэр Гарден. Конечно, снимают.

Несколько минут Стив сидел молча, затем вдруг сорвался с места.

— Мне нужно в туалет, — выпалил он. — Я сейчас вернусь.

— Стив! — крикнул я вдогонку, но его и след простыл. Минут через десять я понял, что он уже не вернется.

— Пошли, — позвал я Боя-Мотоциклиста.

На улице было так же темно, как и в зале.

Стив стоял, размазавшись по стене, на лице — болезненная гримаса.

— Ну, в чем дело? — спросил я его.

— Ничего. Я не знаю. Какой-то парень просто поинтересовался, понравился ли мне фильм.

Казалось, он разговаривает с самим собой.

— Я собирался тебе сказать, — произнес я, вытаскивая из нагрудного кармана своей черной кожаной куртки бутылку. — Никогда не ходи в туалеты в подобных местах. Никогда.

— Это было опасно? — испуганно посмотрел на меня Стив. — Я и не сообразил. В этом действительно есть что-то опасное?

— Да, — подтвердил я.

На лице Стива появилось такое выражение, словно он хочет блевануть, и я решил, что еще один глоток водки может помочь ему. Создавалось впечатление, что спиртное действует на него благотворно.

— У меня и в мыслях не было срывать вас с фильма, ребята.

— Порядок. Я видел фильмы и получше, — успокоил я Стива.

Мы прошли еще квартал. Бой-Мотоциклист развернулся и сделал несколько шагов в обратном направлении.

— «Грешный город», — с подъемом прочел он театральную афишу. — Только для взрослых.

Дурачась, мы двинулись дальше. По улице шел плотный поток автомобилей, из дверей баров неслась громкая музыка, гуляло много народа.

— Блеск! — повел я сигаретой вокруг себя.

У меня не хватало слов, чтобы емко выразить свои чувства. Все мое существо было переполнено весельем и энергией.

— Я имею в виду огни, людей.

Я пытался вспомнить, почему меня радует, когда вокруг много народа. Делал я это вслух:

— Действительно, почему? Может, потому, что я не люблю одиночества. Правда, я его не переношу. Когда я остаюсь один, у меня возникает чувство напряжения. Мне кажется, что меня душат.

Стив и Бой-Мотоциклист промолчали, и я подумал, что, возможно, они не слышали моих слов.

Неожиданно Бой-Мотоциклист заговорил:

— Когда тебе было два года, а мне шесть, наша мама решила уйти от отца. Меня она взяла с собой. Отец, узнав об этом, три дня пил. Он говорил мне, что тогда это произошло с ним впервые. Думаю, ему это понравилось. Так вот, он оставил тебя на все это время дома одного. Жили мы тогда в другом месте. Дом был очень большой. Потом мать бросила и меня, и я был возвращен отцу. К тому времени он уже достаточно протрезвел, чтобы вернуться домой. Наверное, с тех пор ты испытываешь страх перед одиночеством.

Я не понимал того, что он говорит. Понять смысл сказанного им было все равно что различить какой-то предмет в густом тумане. Иногда, чаще всего на улице, он разговаривал нормально. Затем вдруг переходил на непонятную речь. Он словно читал из книги, используя слова и выражения, которые обычными людьми в обиходе не употребляются.

Я сделал большой глоток из бутылки.

— Ты... — я сделал паузу, — ты никогда не рассказывал мне об этом.

— Я не думал, что это принесет тебе какую-то пользу.

— Ну, сейчас-то ты сказал.

— Да, сказал, — Бой-Мотоциклист остановился, чтобы полюбоваться мотоциклом, припаркованным у тротуара.

Он придирчиво разглядывал его, а я маялся на тротуаре, гоняя молнию на куртке вверх-вниз. Такая у меня привычка. Я никогда не боялся Боя-Мотоциклиста. Другие боялись, включая тех, кто ненавидел его, и тех, кто утверждал, что не боится. Я же до самого этого момента никогда не боялся его. Это было странное чувство — страх перед Боем-Мотоциклистом.

— Ты еще что-то можешь рассказать мне?

Бой-Мотоциклист поднял на меня глаза.

— Да-а, думаю, что могу, — протянул он задумчиво. — Я видел нашу старушку, когда ездил в Калифорнию.

Я потерял равновесие и едва не свалился с бордюра. Стив ухватил меня за куртку и помог мне удержаться, а может, я удержался сам. Его тоже слегка покачивало.

— В самом деле? — воскликнул я. — Она в Калифорнии? Как ты узнал об этом?

— Я увидел ее по телевизору.

Помимо воли я оглянулся вокруг, чтобы убедиться, что это не сон и что я не пьян. Я также посмотрел на Боя-Мотоциклиста, чтобы убедиться, что он не сбрендил. Нет, все вокруг было реальным. Это был не сон, и Бой-Мотоциклист смотрел на меня своими темными глазами, из глубин которых вырывался искристый смех.

— Итак, я сидел в уютном баре за кружкой холодного пива, размышлял о своих делах и наблюдал по телевизору какую-то церемонию награждения. Когда оператор направил камеру в зал, я увидел ее. Я предполагал, что смогу найти ее, оказавшись в Калифорнии, и нашел.

Мне было трудно понять то, что он рассказывал. Наша мать... Я совсем не помнил ее. Для меня ее будто не существовало, и я всегда думал о ней как о мертвой. Никто никогда не вспоминал ее, за исключением тех случаев, когда отец говорил Бою-Мотоциклисту: «Ты — копия своей матери». Я думал, что у нее такие же темные волосы и глаза, как у него, и что она такая же высокая. Теперь, неожиданно для себя, я подумал, что отец имел в виду не только внешность Боя-Мотоциклиста.

Я почувствовал, как у меня из-под мышек и по спине покатились капельки пота.

— Ну и? — подстегнул я Боя-Мотоциклиста.

Мне казалось, что если бы в тот момент под ногами у меня провалился асфальт и вокруг начали взрываться дома, я продолжал бы стоять на месте, потея и повторяя: «Ну и?»

— Она живет с кинопродюсером или жила тогда и собиралась переехать к какому-то художнику, жившему в дупле дерева где-то в горах. Так что, вполне вероятно, она уже там.

— Она была рада видеть тебя?

— О, да. Оказалось, что у нас похожее чувство юмора. Она хотела, чтобы я остался с ней. Вообще Калифорния показалась мне смешной. Там даже лучше, чем здесь.

— Значит, в Калифорнии хорошо? — услышал я свой собственный голос и не узнал его.

— Калифорния, — произнес Бой-Мотоциклист, — напоминает прекрасную, обалдевшую от героина девушку, которая взлетела в небо, как воздушный змей, и думает, что находится на недосягаемой высоте, не осознавая при этом, что гибнет. Она не верит в это даже тогда, когда появляются явные признаки смерти.

Бой-Мотоциклист снова улыбнулся, но когда я спросил, интересовалась ли она мной, снова оглох и не услышал меня.

— Он никогда не рассказывал мне о ней, — сообщил я Стиву.

Бой-Мотоциклист шел впереди нас, легко рассекая толпу, и никто не осмеливался прикоснуться к нему. Мы со Стивом расталкивали людей, получая в ответ проклятья и иногда толчки.

— Я никогда не приставал к нему с расспросами. Черт, откуда мне было знать, что он может что-то помнить? Шесть лет — не тот возраст, когда что-то запоминаешь. Лично я ничего не помню о себе шестилетнем.

Пожилой пьяный мужчина маячил перед нами, загораживая дорогу. Я не стерпел этого, меня словно муха какая укусила, и я врезал ему кулаком по спине.

— Эй, — окликнул меня Стив, — кончай.

Я уставился на него, почти ничего не видя перед собой от охватившей меня ярости.

— Стив, не цепляй меня сейчас, — еле сдерживаясь, проговорил я.

— Хорошо. А ты прекрати дубасить людей.

Я боялся, что если тресну его, он уйдет домой, а мне не хотелось оставаться с Боем-Мотоциклистом, поэтому я сказал: «О'кей». Затем, все еще под впечатлением рассказа Боя-Мотоциклиста о матери, я добавил:

— Думаю, он не облинял бы, если бы рассказал мне о встрече с ней в Калифорнии. Уж я бы ему точно рассказал. Он тоже должен был так поступить.

Бой-Мотоциклист остановился и с кем-то разговаривал. Я не знал, с кем, и мне было наплевать.

— Что с тобой? — спросил я его.

Я не мог понять, зачем ему нужно было портить все. Меня охватило такое чувство, что весь мир обгадили.

— Ничего, — ответил он, трогаясь с места. — Абсолютно ничего.

Стив засмеялся, как придурковатый. Мы прекратили пасовать друг другу бутылку. Стив оперся на стеклянную витрину магазина.

— У меня кружится голова, — признался он. — Она должна у меня кружиться?

— Да, — ответил я.

Я пытался стряхнуть с себя плохое настроение. Я был в городе, хорошо проводил время и не должен был позволять кому-то все портить. Что из того, что Бой-Мотоциклист видел нашу мать? Большое дело.

— К черту! — встряхнулся я. — Пошли.

Мы побежали и догнали Боя-Мотоциклиста. Я начал кривляться, пытался подцепить девиц, завязать драку, задирал прохожих. Было весело. Все могло бы быть еще интереснее, если бы не Стив — он трусил, хихикал и блевал — и не Бой-Мотоциклист, которого мои выходки забавляли, но оставляли равнодушным. Через час Стив уселся на крыльцо какого-то дома и начал распространяться о своей матери. Мне было жаль его, и я потрепал его по волосам.

Еще позже мы попали на вечеринку. Кто-то выглянул из окна и крикнул:

— Поднимайтесь, у нас здесь вечеринка.

Там было много выпивки, музыки и девочек. В какой-то момент я обнаружил в углу комнаты Стива, который тискался с малышкой лет тринадцати.

— Пора двигать, чувак, — сказал я ему.

Стив посмотрел на меня затуманенным взором и спросил:

— Я не сплю?

Мне показалось, что он был потрясен, когда выяснил, что происходящее — явь.

И в самом деле все напоминало сон. Даже если бы мы не пили так много, все могло бы показаться сном.

Потом мы снова оказались на улице, нас окружало еще больше огней, больше шума и людей. Все пульсировало музыкой, энергией.

— Все такое яркое, — произнес я, глядя на Боя-Мотоциклиста. Жаль, что ты не можешь всего этого видеть.

8

Мы наблюдали за тем, как Бой-Мотоциклист играет в пул. Я не вполне представлял, где именно мы находимся и каким образом попали туда, но я абсолютно точно знал, как долго мы там находимся: целую вечность. В тускло освещенном зале дым стоял коромыслом, среди посетителей преобладали негры. Меня это мало трогало, впрочем, как и Стива. Мы сидели в кабинке. Стол был изрезан ножом, пластиковое покрытие стульев изорвано, из дыр выбивалась их белая начинка. Стив вырезал на столе слово, о существовании которого, как я полагал, он и не догадывался.

— Ну и ну! — воскликнул партнер Боя-Мотоциклиста. — Ты красавец!

Бой-Мотоциклист выигрывал. Он обошел вокруг стола и стал целиться в шар. В приглушенном дымном свете он казался нарисованным.

— Точно, — согласился я. — Я собираюсь стать таким же, как он.

Негр выпрямился и внимательно измерил меня взглядом.

— Нет, парнишка, ты таким не станешь. Этот чувак — принц. Член королевской семьи в изгнании. Ты никогда не станешь таким, как он.

— Да что ты знаешь, — пробормотал я, чувствуя, как на меня наваливается усталость.

— Дай бутылку, — сказал Стив.

— Она пустая, — ответил я.

— В жизни не слышал ничего более огорчительного, — заключил Стив.

Бой-Мотоциклист выиграл партию, и они начали новую.

— Есть на свете хоть что-то, чего бы он не умел делать? — проворчал Стив.

Он уронил голову на стол и вцепился в его края пальцами с такой силой, словно пытался предотвратить его вращение. Я откинул голову назад и на мгновение закрыл глаза. Когда я их открыл, Бой-Мотоциклист исчез. В голову мне пришла мысль, что это не такое уж клевое заведение, раз он покинул его.

— Эй, — потряс я за плечо Стива. — Пошли.

Еле передвигая ноги, он вышел на улицу вслед за мной. Там было темно. По-настоящему темно. Не было ни огней, ни шума, ни людей. Лишь что-то шелестело в темноте, создавая впечатление, что нас окружают привидения.

— Меня снова тошнит, — простонал Стив.

Он уже дважды блевал в тот вечер.

— Не может быть, — отозвался я. — Ты слишком мало выпил для этого.

— Как скажешь, — согласился он.

Ночной свежий воздух начинал постепенно протрезвлять его. Он огляделся вокруг.

— Где мы? Где живая легенда?

— Наверное, он слинял, — ответил я.

Для меня это не было такой уж неожиданностью. Скорее всего, он забыл, что мы были с ним. Я почувствовал, что волосы у меня на затылке вздыбились, как у собаки.

— Черт, — ругнулся я. — Куда все подевались?

Мы побрели по улице. Я не вполне соображал, где мы находимся, но чувствовал, что движемся к реке. У меня хорошее чутье, и обычно я правильно выбираю направление.

— Почему мы идем по середине дороги? — через несколько минут спросил Стив.

— Так безопаснее, — объяснил я.

Наверное, он думал, что нам следует идти по тротуару. Порой Стив бывает туповатым.

Мне все время казалось, что кто-то крадется за нами, но всякий раз, когда я оборачивался, оказывалось, что это всего-навсего тени, лежавшие в подворотнях и переулках. Мы пошли переулками, чтобы сократить путь.

— Я думал, что мы еще побродим по улицам, — прошептал Стив.

Не знаю, с чего это он вдруг заговорил шепотом, но мне это понравилось.

— Я спешу, — бросил я в ответ.

— Если уж ты боишься, то я должен с ума сойти от страха.

— Я не боюсь. Спешить и бояться — не одно и то же. Мне просто не нравятся безлюдные места, но это не значит, что я боюсь.

Стив пробормотал что-то похожее на «это одно и то же», но у меня не было желания останавливаться и спорить с ним.

— Эй, сбавь обороты, — попросил Стив.

Я сбавил. Я даже остановился. Две живые тени выступили из темноты и перекрыли нам дорогу: одна — белая, другая — черная. У черной в руках было что-то вроде монтировки. Честно говоря, их появление принесло мне какое-то облегчение. Я испытывал нечто похожее на радость оттого, что мы встретили хоть кого-то.

— Все, нам каюк, — тоненьким голоском пропел Стив.

Он буквально окаменел, и я не рассчитывал на его помощь. Я просто стоял, прикидывая расстояние между нами, соотношение сил и вооружение. Так учил меня Бой-Мотоциклист. Давно, когда шла война между бандами.

— Бабки есть? — спросил белый таким тоном, словно от того, есть они у нас или нет, зависело, будут ли они нас бить.

Я знал, что даже в том случае, если бы мы дали им миллион, они все равно отделали бы нас. Иногда подобные типы выходят на улицу лишь для того, чтобы просто убить кого-то.

— Демократия, братство народов... — пробормотал Стив.

Он по-настоящему удивил меня, продемонстрировав такое присутствие духа. Тем не менее он продолжал стоять, словно прирос к земле.

В моем мозгу пронеслась вереница мыслей: Пэтти — теперь-то она точно пожалеет; тренер Райэн — он будет хвастаться тем, что когда-то знал меня; отец произнесет на похоронах: «Какая странная смерть»; мать, живущая с художником в доме-дупле, никогда не узнает о случившемся. Я представил себе, как завсегдатаи «У Бенни» будут обсуждать, каким крутым парнем я оказался, вступив в драку, как и подобает старому члену банды. Последним убитым в групповом бою был парень из «Шулеров». Ему было пятнадцать. В то время он казался мне действительно старым. Теперь я так не думал, потому что мог и не дожить до этого возраста.

Так как Стив что-то сказал мне, я был вынужден что-то ответить, хотя, кроме слова «отвяжись», в голову ничего не приходило.

А теперь о самом странном. Клянусь, это правда. Я точно не помню, что произошло затем. Позже Стив рассказал мне, что я повернулся к нему и несколько секунд смотрел на него с таким выражением, словно собирался убежать. Именно в этот момент черный саданул меня по голове железякой. Никогда я не смогу понять, почему проявил такую медлительность. Возможно, сказалось действие алкоголя. Помню, что уже в следующий миг я взлетел в воздух над переулком и смотрел на оставшуюся внизу троицу сверху. Я испытывал странное ощущение, летая, ничего не чувствуя и наблюдая за происходящим, как в кино. Я видел Стива, который стоял, словно молодой бычок на бойне в ожидании смерти, белого парня, который вел себя, как помешанный, и черного, который мельком взглянул на Стива и бросил:

— Я его замочил. Нужно прикончить и этого.

Затем я увидел собственное тело, лежащее на земле. Это было совсем не похоже на то, когда смотришь на свое отражение в зеркале. Мне трудно объяснить, на что это похоже.

Неожиданно мне показалось, что я поднялся чуть выше, и я понял, что должен вернуться в свою телесную оболочку. Я жаждал этого так, как ничего другого в своей жизни. И я вернулся, подтверждением чему была возникшая в голове нестерпимая боль и запах туалета. Я не мог пошевелить пальцем, хотя отчетливо понимал, что обязан подняться, иначе они убьют Стива. Однако у меня не было сил даже на то, чтобы открыть глаза.

До меня доносились ругань, шум, звуки, характерные для ударов деревянных дубинок о человеческое тело, и крики Стива: «Они убили его!» Хотя я и был рад, что Стив еще жив, мне очень хотелось, чтобы он не кричал, так как его крики тысячей кинжалов пронзали мой мозг.

Кто-то подтянул меня вверх, и я принял полусидячую позу, слегка прислонившись к тому, кто это сделал.

— Он не мертв, — услышал я.

Это был Бой-Мотоциклист. Я узнал бы его голос везде и всегда. Бесцветный и высокий, он никак не вязался с крупной фигурой Боя-Мотоциклиста.

— Он не мертв, — повторил он голосом, в котором звучало удивление и радость. Словно он впервые понял, что любит меня.

Он привалился спиной к стене, моя голова у него на плече, и я услышал, как

чиркнула спичка. Он закурил сигарету, и мне тоже захотелось курить, но я по-прежнему был не в состоянии пошевельнуться. Резкий звук, напоминающий хриплое дыхание, болезненно отдавался в моих ушах. Наконец Бой-Мотоциклист сказал:

— Перестань выть.

На что Стив ответил:

— А пошел бы ты к черту.

Вокруг было тихо. Только отдельные уличные звуки, возня крыс и шум дерущихся неподалеку котов доносились до нас.

— Что за странная ситуация, — после долгого молчания произнес Бой-Мотоциклист. — Интересно, что я делаю здесь с моим полумертвым братом среди кирпичей, цемента и крыс?

Стив не ответил ему, подумав, наверное, что он разговаривает не с ним.

— Хотя, впрочем, чем это место хуже других? В Калифорнии нет такого количества стен, но, если ты привык к стенам, открытые места могут вызывать у тебя страх.

Бой-Мотоциклист все говорил и говорил, а я никак не мог уловить смысл его слов, вообще ничего не мог понять. Так бывает, когда человек ступает с твердой почвы на зыбкий песок: пока я пытался осмыслить одну его фразу, он уже произносил следующую.

— Заткнись, ради бога! — наконец крикнул Стив. В его голосе было еще больше страха, чем в тот раз, когда он думал, что нас собираются убить. — Я не хочу слушать это.

Может, Стив понял значение его слов. Не знаю, но я понял то, что не было облечено в слова, — Бой-Мотоциклист по той или иной причине был одинок, одинок настолько, что это трудно было представить. Он жил под стеклянным колпаком и наблюдал за жизнью оттуда. Слушать его было все равно что быть таким же одиноким. Я попытался уйти от этого чувства и тряхнул головой. В тот же миг я потерял сознание от страшной боли.

Бой-Мотоциклист продолжал говорить, когда я пришел в себя. Ничего не изменилось, мы по-прежнему находились в переулке, но уже чувствовалось приближение утра. Мне было очень холодно. Я никогда не мерзну, но тогда я буквально окоченел от холода. Я не мог сделать ни одного движения, чтобы получше расслышать то, что Бой-Мотоциклист говорил своим бесстрастным голосом.

Он говорил, что больше всего в жизни его удивил тот факт, что существуют люди, которые ездят на мотоциклах группами.

Я предпринял попытку что-то сказать, но из горла у меня вырвалось нечто похожее на слабое рычание побитого пса.

— Расти-Джеймс, ты еще жив? — спросил Стив.

— Ага, — ответил я.

Боже, как мне было больно. Лучше б меня двадцать раз пырнули ножом, чем переносить такую адскую боль. Я сел прямее, прислонившись к стене. Окружающие предметы то расплывались у меня перед глазами, то принимали четкие очертания.

Бой-Мотоциклист сидел рядом. Мы были почти одинаково одеты. Мне всегда доставались вещи, из которых он вырастал, но они никогда не смотрелись на мне так, как на нем. Мы были в белых майках, черных кожаных куртках и синих джинсах. На ногах у меня были белые кроссовки, а у него — ботинки. Наши волосы имели красноватый оттенок. Волос такого цвета я больше не встречал. Глаза у нас были тоже похожи. По крайней мере, они были одного цвета.

Несмотря на это, нас никто не принимал за братьев.

— Что случилось с парнями, напавшими на нас? — спросил я.

— Он избил их, — ответил Стив. В его голосе не чувствовалось благодарности. — Одному перепало как следует, второй сбежал.

— Молодчина, — сказал я.

Боль в голове была такой сильной, что я не мог смотреть перед собой.

— Спасибо, — вежливо поблагодарил Бой-Мотоциклист.

— На этот раз тебе придется пойти в больницу, — заявил Стив. — И ничего с этим не поделаешь.

— Ерунда, — возразил я. — Во время стычек...

— Прекрати! — пронзительно закричал Стив, нисколько не заботясь о том, что от его крика я едва снова не вырубился. — Стычки! Банды! Все это дерьмо! Это ничего из себя не представляло. Ничего такого, о чем думаешь ты. Была лишь горстка подонков, убивавших друг друга!

— Ты ничего об этом не знаешь, — прошептал я.

На большее у меня не было сил.

Стив повернулся к Бою-Мотоциклисту.

— Скажи ему! Скажи, что в этом ничего не было.

— В этом ничего не было, — произнес тот.

— Понял? — с триумфом воскликнул Стив. — Понял?

— Ты возглавлял банду, — заметил я, — и, должно быть, считал, что в этом что-то есть.

— Поначалу это было просто забавой, потом превратилось в скукоту. Мне удалось прекратить драки — благодаря тому, что все знали о моем отношении к ним. В любом случае они прекратились бы. Слишком многие стали принимать наркотики.

— Не говори, что это было забавой, — сказал Стив. — Это не было забавой, и ты не можешь так говорить.

— Я отталкиваюсь от собственного опыта, — уточнил Бой-Мотоциклист. — Нужно признать, что большинство не считало это забавой. Многие испытывали настоящий ужас во время побоищ. В пылу боя слепой ужас легко принять за смелость.

— И все же в этом что-то было, — прошептал я. Мое состояние вызывало у меня желание умереть. — Я помню, в этом что-то было.

— Скорее всего, многие так думали, — предположил Бой-Мотоциклист.

— Вот, — повернулся ко мне Стив. — Ты просто глуп, поэтому получал от драк удовольствие.

— Не забывай, что верность — его единственный порок, — усмехнулся Бой-Мотоциклист.

Через пять минут Бой-Мотоциклист заговорил снова:

— Очевидно, для определенного типа людей очень важно принадлежать хоть чему-то.

Это была именно та особенность, которая пугала меня, Стива, могла пугать всех, кто вступал в прямой контакт с Боем-Мотоциклистом: он не принадлежал ничему и, что самое плохое, совсем не стремился к этому.

— Интересно, — с какой-то яростью произнес Стив, — почему никто не взял ружье и не отстрелил тебе башку?

— Даже в самом примитивном обществе проявляют традиционное уважение к безумным, — ответил Бой-Мотоциклист.

— Я хочу домой, — тупо произнес я.

Бой-Мотоциклист помог мне подняться. Меня сильно качнуло.

— Не вешай нос, малыш, — сказал мой брат. — Время банд еще вернется. Как только покончат с наркотиками на улицах. Человек настойчив в своих привычках. Вот увидишь, банды вернутся. Если ты, конечно, доживешь до того времени.

9

На следующий день голова у меня болела так сильно, что я счел нелишним сходить в поликлинику. Бой-Мотоциклист испарился, как только притащил меня домой. Старик ушел около полудня.

Поликлиника была бесплатной — в ней не надо было платить и даже называть свое настоящее имя. В коридоре толпилось много стариков и матерей с плачущими детьми. Однажды, когда у моего старика был приступ, я приходил сюда. Приступы у него бывали не так часто, как вы думаете.

К врачу мне удалось попасть через час. Это был натуральный ребенок. Я не мог поверить, что он настоящий доктор. На мой взгляд, такие должны ходить в школу всю жизнь.

— Я ударился головой, — сказал я ему.

— Я уже догадался, — ответил он и обмыл рану какой-то вонючей жгучей дрянью.

Затем он сунул мне в рот градусник и послушал мое сердце. Я не понимал, какую пользу мне это может принести, но сидел тихо. Доктора в этой поликлинике были действительно хорошие. По крайней мере те, которые занимались отцом. Жаль, что я не знал о ее существовании, когда сломал лодыжку. Лучше б я обратился сюда, чем в больницу. Ненавижу больницу. Лучше уж сидеть в тюрьме. В то же время я ничего не имею против докторов. Просто визиты к ним кажутся мне ненужной тратой времени. На этот раз я подумал, что, может быть, доктор даст мне какие-то пилюли.

— Температура немного повышена, — сказал он. — Я хочу, чтобы ты пошел в больницу и сделал рентген. Ты ударился головой довольно сильно.

Он улыбнулся мне так, будто знал наверняка, что я пострадал в драке, будто сталкивался много раз с подобными пациентами и был уверен в бесполезности нотаций.

— Не-а, — заявил я.

— Что «не-а»?

— Я не собираюсь в больницу. Дайте мне какое-нибудь лекарство, чтобы перестала болеть голова, и все.

Как только я произнес эти слова, глаза мне закрыла серая пелена, сильный звон в ушах заглушил все остальные звуки, и я был вынужден ухватиться за край стола, чтобы не упасть.

Доктор поддержал меня и вполне серьезно сказал:

— И все же тебе придется пойти в больницу.

Он вышел из кабинета, чтобы взять, наверное, какие-то бумаги или еще что-то, и я быстренько смотался оттуда. Я не собирался в больницу. Я уже побывал там однажды.

По пути домой я прихватил в аптеке аспирин и одним махом проглотил семь таблеток. Стало немного легче. Я знал, где можно достать пилюли, которые помогут мне, но Бой-Мотоциклист считал их наркотиками. Можно было, конечно, соврать, что мне их прописал доктор, но провести его было трудно. Мне не хотелось рисковать. После минувшей ночи я поверил, что он сможет перерезать мне горло, не задумываясь.

Прежде чем идти домой, я решил заскочить к Стиву. Мне было известно, где он живет, хотя бывать у него не приходилось. По моим расчетам его отец должен был находиться на работе, и мне не грозила встреча с ним.

Видно, Стив заметил меня, когда я шел по тротуару, так как только я ступил на порог, дверь передо мной открылась.

— Боже! — воскликнул я. — Что с тобой?

— Вчера я должен был вернуться домой к десяти вечера, а вернулся в шесть утра — сегодня.

— Так это твой отец постарался?

Я с трудом верил своим глазам. Даже когда мы бились банда на банду, я покидал поле боя в более приличном виде.

— Входи, — пригласил Стив.

В доме было красиво. Хорошая мебель и ковры, разные вещички на полках. Здесь было лучше, чем у Пэтти. Оно и понятно: сказывалось отсутствие маленьких сорванцов, уничтожавших все, что попадется под руку. Я уселся на диван, надеясь, что ничего не нарушу в идеальном порядке, сохранявшемся в доме, несмотря на долгое отсутствие матери.

— Работа твоего папаши? — повторил я свой вопрос.

У меня возникла мысль, что, может быть, я что-то упустил накануне и Стива обработали те двое выродков. Я плохо помнил события минувшего утра и подумал, что, возможно, меня подводит память.

— Только никому не говори, ладно? — сказал Стив. — Я скажу всем, что меня побили ночью там, за рекой.

— О'кей, — кивнул я.

Мне было трудно представить, что Стива может отдубасить кто-то, кроме меня. Не раз мне приходилось вступать в конфликты, чтобы его никто не трогал. Меня бесило, когда кто-то хотел обидеть его. Он был моим другом, и никто не имел права вот так обходиться с ним. Какая разница, во сколько он вернулся: в десять или в шесть? Он же вернулся, не так ли? Почему людей волнуют такие глупые мелочи? Я попытался представить, что меня бьет мой отец, и не смог. У меня просто в голове не укладывалось, что он предупреждает меня о том, чтобы я пришел домой к определенному часу.

— Он не хотел бить меня так сильно, — произнес Стив, и я почувствовал, что он повторяет чужие слова. — Он и так нервничает из-за мамы. Мне не следовало причинять ему лишнее беспокойство. Я просто не подумал.

Было похоже, что ему хорошо промыли мозги и он повторяет заученные слова. Я пытался понять, почему Стива не взбесило поведение отца. Если бы так поступили со мной...

— Больше всего отца разозлило то, — продолжал Стив, — что вся моя рубашка была вымазана чем-то оранжевым. Думаю, у той девчонки было слишком много косметики на лице, хотя, кажется, она не была оранжевой.

Некоторое время мы сидели молча. Наконец Стив спросил:

— Зачем ты пришел сюда, Расти-Джеймс?

Я открыл рот и тут же закрыл его, думая, как бы получше ответить ему.

— Стив, мне кажется, нам нужно некоторое время побыть рядом с Боем-Мотоциклистом.

— Зачем?

Я был не готов к такому вопросу. Я был готов к тому, чтобы уговорить его на подобный шаг.

— Просто думаю, что это необходимо, — сказал я. Мне и самому было неясно, зачем. Мне так казалось, и все. — Думаю, нам, вероятно, следует присмотреть за ним, и баста.

— На меня не рассчитывай, — произнес Стив.

— Ты должен помочь мне, — не отступал я.

Весь день я чувствовал себя не в своей тарелке. А началось все прошлой ночью, когда Бой-Мотоциклист объяснил мне, почему мне страшно оставаться одному. С той минуты мне все время казалось, что под ногами нет твердой опоры, казалось, что улица может внезапно накрениться и выбросить меня за свои пределы. Я знал, что такого не произойдет, однако это ощущение не покидало меня. После удара по голове вдобавок ко всему окружающий меня мир стал выглядеть так, словно я смотрю на него через дефектное стекло. Мне это не нравилось. Всю мою жизнь меня волновали лишь реальные вещи. Те, которые я мог потрогать руками, ударить или от которых мог удрать. Я и раньше кое-чего боялся, но опять-таки это было нечто реальное, например отсутствие денег или какой-то амбал, угрожавший поколотить меня, или исчезновение Боя-Мотоциклиста. Мне не нравилось, когда страх был вызван чем-то неведомым и непонятным, так как от него было трудно избавиться.

— Я не смогу помочь тебе, — повторил Стив.

— Просто походить с ним немного, — не сдавался я. — Он не пойдет больше за реку. Он пошел туда лишь потому, что я попросил его об этом. Мы больше не попадем в такую переделку.

— Мне нужно ходить в школу, — упорствовал Стив.

— Будем встречаться после школы.

— Я тебе не нужен.

— Нужен.

— Попроси Би Джея или Смоки.

— Они будут смеяться надо мной, — начал было я, но затем сменил пластинку. — О, они ведь ничего не знают. Я имею в виду, что они считают Боя-Мотоциклиста крутым и тому подобное, но они не знают его так хорошо, как мы с тобой.

— То есть они не знают, что он не в себе? Это ты хотел сказать?

Я вскочил с дивана, схватил его за ворот рубашки и толкнул.

— Не смей говорить так никогда! — крикнул я. — Слышишь?

— Да, — ответил он.

Я отпустил его. Затем вдруг в глазах у меня потемнело, в голове страшно загудело. Я прислонился спиной к стене и сделал попытку восстановить дыхание и зрение.

Когда в глазах у меня просветлело, я увидел перед собой озабоченное лицо Стива. Губы у него шевелились. Вначале я ничего не слышал, затем слух вернулся ко мне.

— ... в порядке, — услышал я конец фразы.

Если бы передо мной стоял кто-то другой, я бы рассмеялся, передернул плечами и ушел. Но это был Стив, которого я знал всю свою жизнь, к тому же я чертовски устал, чтобы воевать с ним. Может, именно поэтому моим лучшим другом был Стив, а не Би Джей. Ему я не должен был постоянно доказывать, что я самый крутой в нашем районе.

Я сел и уронил голову на ладони. На какой-то миг к горлу подступил комок, и перед глазами возник образ Пэтти, вприпрыжку идущей по тротуару. В ту минуту я был готов расплакаться.

— Стив, я никогда ни о чем не просил тебя, никогда не позволял другим обижать тебя, никогда не выколачивал из тебя деньги. Сейчас я прошу тебя.

— Не проси, — сказал он. — Потому что я не сделаю этого.

Больше я не мог говорить. Если бы я попытался, я разревелся бы. Я не помнил такого случая, чтоб я плакал. Нельзя плакать, если ты крутой.

— Расти-Джеймс, — заговорил Стив.

Я даже не взглянул на него. Его голос звучал так, будто он жалеет меня, а я не хотел видеть этого, так как тогда я ударил бы его. Невзирая ни на что.

— Я пытался помочь тебе, — продолжал Стив. — Но я должен подумать и о себе.

Я не мог понять, о чем он говорит.

— Ты как теннисный мяч. Тебя гоняет туда-сюда, ты абсолютно ни о чем не думаешь: ни о том, куда идешь, ни о том, как туда добраться. А я должен думать о себе, делать же это и за себя, и за тебя невозможно.

Я не понимал, о чем он говорит. Меня мучал вопрос: почему все, кого я люблю, разговаривают так странно?

Конечно же, я думал, о том, куда я иду. Я хотел стать похожим на Боя-Мотоциклиста. Хотел быть таким же крутым, оставаться хладнокровным и лишь посмеиваться в опасных ситуациях. Я хотел стать самым авторитетным уличным бойцом и самым уважаемым хулиганом по эту сторону реки. Я делал для этого все, даже пытался научиться хорошо читать, чтобы быть похожим на него. И хотя все мои старания не дали пока особых результатов, это отнюдь не значило, что я не добьюсь своей цели никогда. В моем желании быть таким, как Бой-Мотоциклист, не было ничего плохого. Даже Стив восхищался им.

— Стив, ты недолюбливаешь Боя-Мотоциклиста? Почему же тогда ты считаешь его классным парнем?

Казалось, Стив удивился.

— Понимаешь, — медленно проговорил он. — Твой брат — единственный из известных мне людей, кто похож на книжных героев. Он выглядит, как они, у него все получается, как у них, и все такое...

Мне стало смешно. Я засмеялся и поднялся на ноги, чтобы идти. Я не собирался больше уговаривать Стива. Он проводил меня до двери.

— Ты бы сходил к доктору, — посоветовал он.

— Я уже ходил.

— И лучше б тебе отстать от Боя-Мотоциклиста, — продолжил Стив. — Если ты будешь находиться с ним рядом слишком долго, ты во всем разуверишься.

— Я нахожусь с ним рядом всю свою жизнь, — ответил я, — и пока что ни в чем не разуверился.

На лице Стива мелькнула едва уловимая улыбка.

— Помяни мое слово.

— Пока, — бросил я.

— Расти-Джеймс, — произнес Стив очень искренне. — Извини.

— Само собой, — ответил я.

Больше я с ним не встречался.

10

Остаток дня я провел в бильярдной «У Бенни». Из передней кабинки можно было обозревать большую часть улицы, поэтому я вполне мог заметить Боя-Мотоциклиста, окажись он поблизости.

Во второй половине дня, когда кончились занятия в школе, к Бенни повалил народ. Мне не хотелось играть в пул, и я стал рассказывать о наших ночных приключениях. Вокруг сразу собралась большая компания. Я чувствовал себя лучше, рассказывая о вечеринке, кино и барах, об игре в пул, назревавших драках и упущенных девицах, о том, как на нас напали и как Бой-Мотоциклист спас нас. Возможно, я кое-что приукрасил, так как некоторые из слушавших смотрели на меня недоверчиво. Однако у меня имелось солидное доказательство в виде шишки на голове величиной с бейсбольной мяч. Вид Стива должен был бы окончательно убедить их в моей честности.

Я любил рассказывать о своих похождениях. Меня захватывал этот процесс — я словно смотрел при этом страшный увлекательный фильм.

Вошла Пэтти. Она практически не заходила к Бенни, так, иногда, когда у ее матери был выходной. Вместе мы никогда не приходили сюда, я не хотел, чтобы на нее глазели другие парни. Дело в том, что девчонки, которые околачивались у Бенни, были крутыми телками. Довольно симпатичными, но несколько иного плана, чем Пэтти.

— Ты ищешь меня? — спросил я ее.

Я так и полагал, что она захочет помириться со мной. Что ж, я заставлю ее попотеть так же, как и она меня.

— Нет, — холодно ответила Пэтти.

Она взяла бутылочку кока-колы, уселась в кабинке и стала посматривать по сторонам, словно выискивала кого-то. И этим кем-то был не я.

Довольно скоро вошел Смоки Беннет и примостился в кабинке рядом с Пэтти. Они сидели с таким видом, словно я должен был приколоть им к груди по медали. Все притихли в предвкушении того, что я выброшу Смоки в окно и выбью зубы Пэтти. Признаться, я и сам об этом подумывал. Пока я наблюдал за тем, как два парня отвратительно играют в пул, в голову мне пришло несколько мыслей. Парни так нервничали, что не могли сделать ни одного толкового удара.

— Смоки, — наконец произнес я. — Не желаешь выйти со мной?

— Я не собираюсь драться с тобой, Расти-Джеймс.

— Почему ты думаешь, что я хочу драться? Просто выйдем на минутку, поговорим.

— Это будет нечестно, ты не в том состоянии, чтобы драться.

— Я же сказал, что не собираюсь драться. Я хочу лишь поговорить, понял? Поговорить. Пообщаться.

Озадаченный, Смоки перевел взгляд на Пэтти, но она смотрела на меня. Она все еще любила меня. Это было видно. Разумеется, она ни за что не призналась бы в этом, как и я. Как же странно это было. И тем не менее все было кончено, хотели мы этого или нет.

— Хорошо, — бросил Смоки и вышел вслед за мной.

Как только дверь за нами захлопнулась, из зала послышался шум. Несколько парней встали ногами на сиденья, чтобы хорошенько все видеть.

Мы перешли улицу и уселись на крыльцо какого-то дома. Смоки закурил и предложил сигарету мне. Он все еще держался скованно, видимо, опасаясь, что в любой момент я могу наброситься на него. В то же время лицо его выражало спокойствие, так как, наверное, он полагал, что в случае чего сможет со мной справиться. Удивительно, но это почему-то не выводило меня из себя.

— Смоки, — сказал я. —- Объясни мне кое-что. В тот вечер, когда мы ездили на озеро с твоим двоюродным братом и теми девчонками, ты уже планировал подкатиться к Пэтти? То есть ты предполагал заранее, чем все это может кончиться? Что Пэтти порвет со мной, а ты воспользуешься ситуацией и займешь мое место?

— Думаю, что да, — неторопливо и спокойно проговорил он. — Скорее всего, я подумывал о чем-то таком.

— Хитро, — заметил я. — Мне подобное и в голову бы не пришло.

— Я знаю, — согласился Смоки и добавил: — Расти-Джеймс, если б война между бандами продолжалась, главарем был бы я, а не ты.

Я отказывался верить своим ушам. Самым крутым в нашей округе был я, и это все знали.

— А ты был бы вторым — замом или еще кем-то. Понимаешь, некоторое время ты мог бы быть лидером, благодаря репутации Боя-Мотоциклиста, но тебе не хватает его мозгов. Чтобы командовать, нужны мозги.

Я только вздохнул и подивился, куда исчез мой характер. У меня отвратительный характер, но в те минуты, казалось, он куда-то запропастился.

— Никто не пойдет за тобой в групповую драку, — продолжал Смоки, — потому что ты не заботишься о людях. А убитым быть никто не хочет.

— Наверное, это так, — согласился я.

Все оборачивалось иначе, чем я думал. Я всегда считал, что один плюс один будет два: если ты самый крутой — ты лидер. Я не понимал, почему все должно было так осложниться.

— Тебе в самом деле нравится Пэтти? — спросил я.

— Ага, — ответил он. — Даже если б она не была твоей девушкой, она бы мне нравилась.

— Ладно, — сказал я.

Смоки вернулся в бильярдную. С этого момента он стал первым номером. Если бы я хотел поддержать свою репутацию, я должен был бы драться с ним, независимо от своего физического состояния. Смоки на это рассчитывал. И вот теперь все изменилось.

Я продолжал сидеть на крыльце. Показался Би Джей Джексон. Увидев меня, он подошел и сел рядом. Я был рад видеть его. Он не знал, что все изменилось, и я мог разговаривать с ним, как прежде. Как только он войдет к Бенни, человеком, которого он будет слушать, станет Смоки. Теперь все будут слушать Смоки. Получалось, это был последний раз, когда я мог разговаривать с Би Джеем.

— Угадай, кто у нас сегодня замещал учителя истории? — спросил он. — Кассандра, девушка Боя-Мотоциклиста.

— Серьезно? — удивился я, подумав, что, по-видимому, она не соврала насчет наркотиков.

— Угу. Чувак, ну и задали мы ей перцу! Меня и за миллион долларов не заставишь замещать кого-то. Впрочем, она держалась молодцом. Я остался после урока и немного поболтал с ней. «Удивлен, что ты снова здесь,» — сказал я. «А ты думал, что я брошусь с моста или спрыгну с крыши?» — ответила она. Затем она попросила сказать тебе следующее: «Передай Расти-Джеймсу, что жизнь продолжается, если ты позволяешь ей это». Ты знаешь, что она имела в виду?

— Не-а, — ответил я. — Она вечно несет какую-то чушь. Она всегда была слегка чокнутой.

— А я всегда считал, что в ней много классного, — заявил Би Джей.

Ни черта он не понимает в женщинах.

— Ты случаем не видел Боя-Мотоциклиста?

— Видел. Он в зоомагазине.

— В зоомагазине? Что он там делает?

— Смотрит на рыбок, насколько я понял, — передернул плечами Би Джей. — Я слышал, вчера ночью он отделал двух парней за рекой.

— Ага. Вырубил двух недоносков, напавших на меня и Стива. Едва не прикончил их.

— Слыхал. Ему нужно быть поосторожней, Расти-Джеймс. Ты же знаешь, что коп Петтерсон ждет любой зацепки, чтобы замести его.

— Уже давно он охотится за нами обоими.

— Как тебе известно, у Петтерсона репутация хорошего копа, и Бой-Мотоциклист единственный, кто для него, как бельмо на глазу. Он ведь всегда мешает ему гонять нас.

— Однажды Петтерсон отлупил меня и определил на уик-энд в камеру для малолеток, — признался я. Думаю, во всем мире только он один считал, что я похож на Боя-Мотоциклиста. Что касается Боя-Мотоциклиста, то Петтерсон ограничивался лишь устными замечаниями в его адрес: он никак не накопает на него компромата.

— Ладно, пойдем выпьем колы, — предложил Би Джей.

— А, неохота, — ответил я.

— Пойдем, Расти-Джеймс, — еще раз позвал меня Би Джей, поднявшись и начиная движение через улицу.

Я качнул головой и не тронулся с места, пока он не скрылся в дверях заведения. Меня не волновало, войду ли я туда когда-нибудь еще или нет. Это была действительно смешная мысль, потому что больше я никогда не заходил в бильярдную «У Бенни».

Я нашел Боя-Мотоциклиста в зоомагазине. Как и сказал Би Джей, он стоял у прилавка и наблюдал за рыбками. Это были какие-то новые, а не обычные золотые рыбки. Никогда прежде я не видел таких. Одна была пурпурного цвета, другая — голубого, с длинными красными плавниками, третья — темно-красного, четвертая — ярко-желтого. У всех рыбок были длинные плавники и хвосты.

— Эй, — окликнул я Боя-Мотоциклиста, — что случилось?

Он даже не взглянул на меня. Я сделал вид, что меня заинтересовали рыбки. Должен сказать, что они были действительно симпатичными, если это слово можно применить к рыбам.

— Почему каждая из них находится в отдельном аквариуме? — спросил я. — Никогда не видел, чтобы в аквариуме держали по одной рыбке.

— Бойцовые рыбки, — пояснил Бой-Мотоциклист. — Они убьют друг друга, если поместить их вместе.

Я бросил взгляд на мистера Добсона, стоявшего за прилавком. Это был симпатичный пожилой мужчина, немного помешанный на своем зоомагазине, в котором не было ничего, кроме нескольких щенков, котят и попугая. Последнего он никак не мог продать из-за того, что мы научили его всем известным нам ругательствам. Этот попугай мог выдавать даже несколько интересных предложений. Мистер Добсон выглядел озабоченным. Сколько же нужно было Бою-Мотоциклисту проторчать в магазине, чтобы вызвать у мистера Добсона такой испуг?

— Да, Расти-Джеймс, — произнес Бой-Мотоциклист, — это сиамские бойцовые рыбки. Они всегда стремятся убить друг друга. Если приставить к стеклу аквариума зеркало, они будут сражаться со своим отражением до тех пор, пока насмерть не разобьются о стекло.

— Классно, — сказал я, хотя на самом деле так не считал.

— Интересно, будут ли они вести себя так в реке, — продолжал Бой-Мотоциклист.

— Красивая окраска, — сказал я, пытаясь поддержать разговор.

Никогда я не видел, чтобы Бой-Мотоциклист так пристально рассматривал что-то. Думаю, мистер Добсон вызовет полицию, если я не вытащу Боя-Мотоциклиста из магазина.

— Правда? — откликнулся он на мое замечание. — Жаль, что я не различаю цвета.

Я впервые слышал, чтобы он о чем-то жалел.

— Послушай, — обратился я к нему. — Давай сегодня вечером опять немного пошляемся. Я могу достать еще вина. Подцепим каких-нибудь девчонок и хорошо проведем время. Идет?

Он снова оглох и не слышал меня. Зоомагазин со всеми его маленькими животными, ожидающими своих хозяев, напугал меня. И все же я стоял там, убивая время, пока мистер Добсон не объявил, что закрывает и не опустил жалюзи на окна и дверь.

Когда, наконец, мы тронулись с места, я по пятам следовал за ним, а он просто-напросто не замечал меня. Но больше мне ничего не оставалось делать.

11

Мы пошли домой. Бой-Мотоциклист уселся на матрас и стал читать книгу. Я сидел рядом и курил сигарету за сигаретой. Он сидел и читал, я сидел и ждал. Я не знал, чего жду. Приблизительно за три года до этого одурманенный наркотиками член группировки «Тигры с улицы Тибр» ступил на территорию, контролируемую «Шулерами», был жестоко избит и на карачках убрался восвояси. Помню странное ощущение тревожного ожидания, охватившее меня тогда. Оно было похоже на ожидание грома после вспышки молнии. То была ночь последнего побоища, в котором Биллу Брейдену проломили череп, и он умер. Меня здорово располосовал кухонным ножом один из «тигров», а Бой-Мотоциклист, направивший в больницу по крайней мере троих, громко смеялся посреди орущей, матерящейся, рычащей, дерущейся толпы.

Я уже забыл об этом, но теперь, когда сидел и ждал, неожиданно вспомнил. Ждать было труднее, чем драться.

— Опять в полном сборе? — возник на пороге старик.

Он имел привычку заскочить на минутку домой и сменить рубашку, перед тем как отправиться в бар. При этом его абсолютно не трогало, что рубашка, которую он надевал, была такой же грязной, как и та, которую он снимал. Ему нравился сам процесс.

— Я хочу тебя о чем-то спросить, — сказал я.

— Ну.

— Была... то есть наша мать — чокнутая?

Старик как стоял, так и застыл, пораженный моим вопросом. Я никогда не задавал ему вопросов о ней.

— Нет. С чего ты взял?

— Ну как, ведь она же ушла, не так ли?

На его лице расплылась улыбка.

— Наш брак был классическим примером брака атеистки и священника — последний надеется на то, что сумеет перевоспитать жену, а в результате сам начинает сомневаться в своей вере.

— Не болтай ерунду, — прервал я его. — Ты никогда не был священником.

— Я был практикующим адвокатом.

— Ответь: да или нет, будь добр.

— Ты считаешь, что только чокнутая могла оставить меня? — Он стоял, улыбаясь мне, и в то же время смотрел сквозь меня, как Бой-Мотоциклист. — Я женился на ней в надежде создать прецедент. Она вышла за меня ради забавы и, когда стало скучно, ушла.

Скажу, как перед Богом: впервые тогда я хоть на йоту приблизился к пониманию своего отца. Впервые я взглянул на него как на человека, у которого было прошлое, не связанное со мной. Обычно дети считают, что до их появления у родителей не было жизни.

— Рассел-Джеймс, — продолжал отец, — в жизни не так уж редко встречаются люди, взгляды которых на мир не совпадают со взглядами большинства обычных людей. Заметь, я сказал «обычных», а не «нормальных». И это не выводит последних из себя. Обостренное восприятие жизни отдельными людьми, как правило, не вызывает бешенства у окружающих. Но иногда это происходит.

— Говори нормальным языком, — взмолился я. — Ты же знаешь, что я не понимаю эту чушь.

— Твоя мать, — отчетливо произнес он, — не сумасшедшая. Так же, как и твой брат, вопреки мнению окружающих. Он всего лишь отрицательный герой пьесы. Он мог бы быть безупречным рыцарем в средние века или языческим князем в древние героические времена. Он родился не в свою эпоху, не на том берегу, ни на что не способный и не находящий себе дела по сердцу.

Я поднял взгляд на Боя-Мотоциклиста, чтобы увидеть его реакцию на слова отца. Казалось, он не слышал их.

Не очень надеясь, что старик объяснит мне что-то на нормальном английском, я все же был вынужден задать ему еще один вопрос.

— Думаю, повзрослев, я буду похож на Боя-Мотоциклиста. Как ты считаешь?

Отец долго смотрел на меня, дольше, чем обычно, тем не менее мне казалось, он смотрит не на своего, а на чьего-то чужого ребенка, к которому он не имеет никакого отношения.

— Молись Богу, чтобы этого не произошло, — произнес он голосом, исполненным жалости. — Бедное дитя. Бедное дитя.

В ту ночь Бой-Мотоциклист забрался в зоомагазин. Я был с ним. Он не просил меня об этом. Я пошел сам.

— Послушай, тебе нужны деньги? Я достану, — в отчаянье говорил я.

Я знал, что ему не нужны деньги. Просто я не находил другого объяснения его действиям.

— В любом случае, — продолжал твердить я, чтобы нарушить мертвенную тишину, — если тебе нужны деньги, лучше залезть в винный магазин.

Я стоял, гоняя молнию своей куртки вверх-вниз, отирая пот с ладоней о джинсы, и наблюдал за тем, как Бой-Мотоциклист фомкой открывает замок задней двери магазина. Я ждал чего-то ужасного.

— Послушай, — снова начал я. — Многие видели, что ты околачивался здесь сегодня, и наверняка подумают, что ты присматривался к магазину. Миллион людей видели, как ты шел сюда сейчас. Ты меня слышишь?

Мой голос надломился на высокой ноте.

Наконец замок поддался, и Бой-Мотоциклист вошел в магазин. Он включил свет в подсобке.

— Что ты делаешь, — едва сдержал я крик. — Ты хочешь, чтоб тебя увидели?

На мгновение он застыл в ярком свете лампочки. Лицо его было спокойным, как у изваяния. Он видел что-то, чего не мог видеть я. Но отец был прав — он не был сумасшедшим.

Я наблюдал за тем, как Бой-Мотоциклист выпускает животных. Вначале я сделал движение, чтобы остановить его, но затем передумал. Я оперся о прилавок и смотрел. Я просто был вынужден опереться — колени мои дрожали так, что я едва держался на ногах. Никогда в жизни я не был так сильно напуган. Я испытывал такой страх, что уронил голову на прилавок и заплакал. Впервые за свою сознательную жизнь. Это чертовски больно — плакать.

Он выпустил всех животных и уже направлялся к реке с сиамскими бойцовыми рыбками, когда я услышал звук сирены. Я вытирал глаза и пытался унять дрожь. Я побежал к двери. Казалось, вокруг мигают тысячи огней. Хлопали двери соседних домов, кричали люди. Я побежал к мосту и тут вдруг услышал выстрелы.

Говорят, был предупреждающий выстрел. Как они могли рассчитывать, что он услышит его, зная, что по полдня он вообще ничего не слышит? Полицейский, застреливший его, знал это.

Я побежал что было мочи, после первого выстрела и добежал почти до реки, когда раздался второй. В момент, когда я оказался рядом с Боем-Мотоциклистом, они переворачивали его на спину. Он улыбался, а маленькие бойцовые рыбки бились о землю и умирали вокруг него, все еще на большом расстоянии от реки.

Я не помню, что произошло потом. Знаю, что меня толкнули к полицейской машине и обыскали. Я смотрел прямо на мигающий свет. С ним было что-то не так. Да, что-то действительно было не так. Мне было страшно подумать, что именно не так, и тем не менее я знал это. Свет был серого цвета. Он должен был мигать красным и белым, а он был серым. Я посмотрел вокруг. Разноцветные огни исчезли. Все было черно-белым и серым. Было тихо, как в могиле.

Диким взглядом я всматривался в растущую толпу, удивляясь тому, что она молчит. Хотя я видел, что все открывали рты. Картина напоминала телевизор с выключенным звуком.

— Вы меня слышите? — заорал я полицейскому, стоявшему рядом.

Он был занят бумагами и даже не взглянул на меня. Я не услышал своего голоса. Я крикнул изо всех сил и снова не услышал себя. Я был совсем один. Под стеклянным колпаком. Все остальные были снаружи. Мне казалось, что так будет всю оставшуюся жизнь.

Затем по мозгу полоснула резкая боль, и цвета вернулись. Шум был оглушающим, я весь дрожал, потому что все еще был один.

— Этого паренька лучше отвезти в больницу, — услышал я голос полицейского. — По-моему, у него шок или что-то вроде этого.

— Какой к черту шок, — раздался другой голос, и я узнал голос Петтерсона. — Нажрался наркотиков или еще чего-то.

Именно в тот момент я пробил кулаками стекло полицейской машины, изрезав обе кисти, и им пришлось-таки доставить меня в больницу.

12

— Я никогда не возвращался туда, — сказал Стив. — А ты?

— Нет, — ответил я.

Сияющее солнце припекало песок, волны набегали на берег одна за другой.

— Я решил, что мне нужно уехать оттуда, и уехал, — продолжал Стив. — Одну жизненную истину я уже познал — если ты хочешь добиться чего-то, ты должен принять решение и работать не покладая рук. Пока не добьешься поставленной цели. Чтобы достичь чего-то, нужно усердно работать.

— Да-а, — протянул я. — Будет хорошо, когда я смогу придумать такое место, куда мне захочется поехать.

— Ладно. Пошли в «Сахарную хижину», я угощу тебя пивом.

— В колонии я стал трезвенником и потерял вкус к пиву.

— Честно? Молодчина. Помню, меня это беспокоило. Я боялся, что ты можешь кончить, как твой отец.

— Только не я.

— Ну что ж, встретимся вечером и за ужином вспомним старые добрые деньки. Иногда мне даже не верится, что все это было.

Я посмотрел на океан. Он мне нравился. Всегда есть уверенность, что за одной волной придет другая. Так было всегда, и так, скорее всего, всегда и будет. Я прислушался к шуму волн и на секунду оставил слова Стива без внимания.

— ... прав на этот счет. Я никогда не думал, что так будет, но это так. Правда, голос твой не похож на его. У тебя совсем не такой голос. Хорошо, что ты туда не вернулся, в противном случае, многим там стало бы дурно.

Я снова посмотрел на Стива. Казалось, передо мной сидит призрак того человека, которого я когда-то давно знал. Он пошел от меня по песку, затем остановился и крикнул:

— Я все еще не могу поверить! До встречи!

Я махнул ему в ответ. Я не собирался встречаться с ним, не собирался с ним ужинать или делать еще что-то. Я понял, что если бы не встретил его, то начал бы снова все забывать. Теперь на это, по-видимому, потребуется больше времени.

Перевод с английского Вадима Кондратенко

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Часть вторая

Глава 6

Каждое утро в десять Бенджамин провожал Алекса до двери, стряхивал пылинки с пиджака, подавал серую, по последней моде, шляпу, помогал надеть серое твидовое пальто, клал ему в карман кожаный портсигар с золотой монограммой, вызывал лифт и говорил: «Счастливо, сэр Алекс». Алекс почти никогда не отвечал. Он вообще не любил бесед по утрам, а Бенджамин, как большинство слуг, мог болтать без умолку.

Полноватый, смуглый, круглолицый Бенджамин в черном пиджаке, полосатых брюках и кожаных туфлях на маленьких ножках очень напоминал пингвина, придется только представить себе это животное с двойным подбородком. И походка у него была такая же, и выражение глаз такое же удивленное — Бенджамин легко обижался и нередко плакал, даже при гостях.

Примерно раз в месяц Алекс его увольнял, как, например, после того случая, когда Бенджамин вошел в гостиную, где собрались гости, и, держа в руках галстук, сказал: «Сэр Алекс, вы посадили пятно на этот чудесный галстук. Как вам не стыдно». Его увольняли, когда, собирая чемодан для направлявшегося в Европу Алекса, он забыл упаковать сигары, увольняли, когда он говорил Вивьен Ли, что у Алекса геморрой в легкой форме, увольняли за то, что он заказывал дюжину шелковых рубашек на один размер меньше, а потом обвинял Алекса в том, что тот растолстел, увольняли за то, что пришепетывал, за то, что от него слишком сильно пахло мылом, за то, что говорил Алексу: «Ну, надеюсь, ванна нам понравилась», будто нянька или сиделка.

И всякий раз, когда его увольняли, шофер Бейли, человек серьезный, молчаливый и очень важный, вступался за него. «Бен, он же ведь неплохой, — говорил он по дороге в офис или студию. — Да вы и сами знаете, сэр Алекс, мало найдется людей, которые могли бы так хорошо за вами ухаживать».

Он был прав. Никто не мог ухаживать за Алексом так, как Бенджамин, служивший своему хозяину с безграничной страстью, которую Алекс находил удушающей. Дюжины пар ботинок, все ручной работы, стояли аккуратными рядами, сверкая от волшебного прикосновения Бенджамина. В специальных ящиках в целлофановых пакетах лежали сотни рубашек Алекса — все с монограммами, сшитые индивидуально, по мерке, кремовые, светло-серые, светло-голубые, сиреневые. В ведении Бенджамина находились и черные шелковые носки Алекса, и серые шелковые галстуки в едва заметную клетку, и накрахмаленные рубашки, и многое-многое другое.

Он стирал пыль с тех предметов, которые представляли собой слишком большую ценность, чтобы доверить их прислуге, наливал ванну для Алекса (проверяя температуру воды по серебряному термометру), заполнял квартиру цветами, надевал зеленый фартук и полировал серебро, хранил ключи от шкафчика со спиртным и ларца с сигарами, гладил и чистил одежду Алекса, прислуживал за столом (занимал гостей беседой, когда Алекс погружался в слишком глубокие размышления и забывал об их присутствии), заказывал вино и водку, покупал для Алекса одежду, приносил ему лекарства на серебряном подносике.

Не считая несоответствующих манер, у него как у слуги был лишь один недостаток: он был ниже и полнее Алекса. Алекс всю жизнь завидовал лорду Гиннессу, чьи слуги всегда были такого же роста и комплекции, как и хозяин, а значит, могли заменить его на примерках у портных и ходить в его новой одежде, пока она немного не об-

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11.

носится. Алекс вечно жаловался, что Бенджамин покупал ему рубашки на размер меньше, якобы для того, чтобы самому носить их. Но это было маловероятно. Бенджамин предпочитал белые накрахмаленные рубашки — Алекс вряд ли надел бы такие. Во всяком случае, если не считать отдельных набегов на винные запасы, он отличался удивительной честностью. Он был достаточно экономен (и бережлив), чтобы не давать гостям сигары Алекса (исключение составляли лишь гости особого рода, вроде Бивербрука или Брендана Брэкена). Раз, когда кто-то из гостей потянулся к сигаре «Данхилл» в кедровом футляре, Бенджамин легонько хлопнул его по пальцам, сказав: «Будьте добры, не эту. Эти для сэра Алекса». Бенджамин натягивал на Алекса брюки, со стонами и одышкой обувал на него ботинки, проверял, чтобы в правом кармане жилетки у Алекса всегда были спички.

Алекс не брал с собой денег, потому что ему не предоставлялось возможности воспользоваться ими. В тех же редких случаях, когда возникала потребность дать кому-нибудь на чай, он занимал фунт-другой у шофера Бейли, который носил небольшой запас в кармане как раз на такой случай. В машине у Бейли всегда были припасены «Таймс», «Файнэншл таймс», «Телеграф», «Дейли мейл», «Экспресс», а на обратную дорогу — вечерние газеты. А еще он возил в машине сигары, спички и сердечные таблетки Алекса. Всякий раз, как Бейли приходилось ждать (а как и все шоферы́, большую часть времени он ждал), он натирал машину, пока она не начинала блестеть, как зеркало, даже в самые ненастные дни. Он никогда не бездельничал. Вечерами он чистил и проверял все детали в соответствии с руководством «Роллс-ройса», рано утром мыл автомобиль с мылом, насухо вытирал кусочком замши и полировал сухой тряпкой. Машину не приходилось ремонтировать — она обслуживалась ежедневно: масло менялось не реже, чем вода для кошки, все винтики и болтики вовремя подтягивались положенным ключом, взятом с обитого бархатом подноса, хранившегося в багажнике. Никто не сомневался, что если однажды «Роллс-ройс» не заведется, Бейли совершит харакири. Но убедиться в этом возможности не было, потому что машина всегда заводилась сразу и почти беззвучно.

Когда Алекс садился в лифт, лакей в ливрее доставлял его прямо в холл, не останавливаясь, чтобы забрать других пассажиров, так что Алексу никогда не приходилось ни снимать шляпу и говорить «здравствуйте», ни встречать посторонних (или еще того хуже — знакомых). Услышав звук хлопающей двери лифта, Бейли кончал полировать машину, бросал сигарету на землю, поправлял фуражку и открывал переднюю левую дверцу, потому что Алексу нравилось ездить на переднем сиденье: он утверждал, что даже в «Роллс-ройсе» кресло водителя удобнее, чем кресло владельца сзади.

Бейли соглашался и считал это разумным: ведь как-никак шофер проводил в машине больше времени.

Когда Алекс был в офисе на Пиккадилли или на студии в Шеппертоне, «Роллс-ройс» ждал перед входом, так что всегда можно было сказать, там ли сейчас Алекс. Все равно что флаг, реющий над дворцом, когда там находятся король с королевой. Когда Алекс приобрел новый «Роллс-ройс», старый он велел доставить к дому моего отца с указанием, что отныне и впредь Винсента будет возить шофер. Бейли нанял молодого Пэта О'Бэннона, и когда утром отец в сопровождении своей собаки спустился вниз, чтобы отправиться на работу, то обнаружил, что его ждет темно-синий «Роллс-ройс» Алекса с О'Бэнноном внутри.

Винсент отказался сесть в машину. Отца, с его демократическими принципами, раздражала и смущала всякая показуха. Ему не нравилось ездить даже в «Роллс-ройсах» Алекса, не говоря уж о том, чтобы его возили в собственном. У него была маленькая машинка «Хиллмен», которая вполне его устраивала, потому что он мог ездить на студию и обратно прямо по центру улицы с максимальной скоростью тридцать миль в час.

Когда О'Бэннон заметил, что действует по указанию сэра Алекса, отец нахмурился. Но все еще не сдавался. Он отпер свой «Хиллмен». О'Бэннон, чуть не плача, распахнул перед ним дверцу: «Мистер Корда, вы же лишаете меня работы».

Отец задумался. Винсент терпеть не мог, когда вокруг него устраивали суету, но он не хотел никого лишать работы и всегда старался оставить человека на службе даже после того, как Алекс его уволил, в надежде, что Алекс забудет или изменит свое решение. «У вас есть дети?» — поинтересовался отец. «Да, двое малышей». «Ладно, — вздохнул отец, покоряясь судьбе. — Какого дьявола, можете возить меня, но только в моей машине, а не в «Роллс-ройсе».

Бедняга О'Бэннон втиснулся на водительское место в маленькой машинке, отец уселся рядом, а пес занял почти все заднее сиденье. О'Бэннон был счастлив, что получил работу, но страдал по «Роллс-ройсу». Ему было жутко стыдно, когда приходилось где-нибудь ждать отца. Другие шоферы смахивали пыль с роскошных лимузинов, он же торчал в крохотной машине, которую какой-нибудь банковский клерк мог бы дер-

жать в гараже для вылазок с женой и детьми за город. В конце концов был достигнут компромисс в виде американского «Форда». В те времена американские автомобили были еще редки в Англии и ценились достаточно высоко. Отцу понравилось, что машина такая просторная, а из-за подвески он не замечал, что, презирая любые ограничения, О'Бэннон ездит со скоростью семьдесят пять миль в час, тогда как в старой машине он постоянно твердил, чтобы тот ехал помедленнее и не обгонял других. Алекс смягчился, хотя и не был до конца доволен. Он выиграл первый раунд, но «Роллс-ройс» все же приберегли на случай, если мой отец передумает.

Перед тем как я должен был отправляться в школу в Швейцарию, меня пригласил к себе Алекс.

— Как дела? — поинтересовался он.

— Хорошо, только мне не очень хочется отправляться в школу-интернат.

— Ерунда. Все будет хорошо. Там ты получишь хорошее образование, а это имеет большое значение. Нужно будет выучить латынь. Это очень важно. Греческий — тоже, если получится. Нужно будет научиться говорить по-французски. Обязательно. Даже твой отец говорит по-французски и по-немецки. Пусть болтают, что хотят, а немцы вернутся. Пожалуй, русский тоже можно было бы выучить. Я-то уже слишком стар. Мне совершенно не хочется дожить до тех времен, когда у нас здесь будет коммунизм и все мы заговорим по-русски. Ты-то, может, и доживешь. Так вот, значит, языки и, конечно, математика. Вот что важнее всего. Кстати, об одежде. Твой отец позаботился об этом? Полагаю, нет. Поедешь со мной в офис, а по дороге мы поговорим. Бенджамин, ты тоже поедешь, а потом вы с Бейли съездите вместе с Майклом по магазинам и купите все необходимое для школы. А часы у тебя есть?

Я отрицательно покачал головой.

— У каждого мальчика должны быть часы и перочинный нож.

Алекс подошел к столу и открыл ящик. Там были десятки пар часов, потому что Алексу постоянно дарили часы, а он их за ненадобностью никогда не носил. Там были часы от Картье, золотые часы, часы на цепочке, даже дамские. Он выбрал золотой хронометр с секундомером «Юниверсл-Женева», на циферблате были показаны фазы луны и еще маленькие окошечки для дня недели и числа. Бенджамин покачал головой.

— По-моему, сэр Алекс, это неподходящие часы для мальчика, — сказал он.

Алекс нахмурился.

— Когда меня заинтересует твое мнение, я тебя спрошу. Вот, держи. Они твои.

Я надел часы, хотя ремешок, предназначенный для Алекса, был настолько велик, что часы едва не соскочили с моей руки. Порывшись в другом ящике, Алекс извлек перочинный ножик из чистого серебра с отделанной жемчугом рукояткой, на которой красовались его инициалы.

— Ты должен дать мне пенни, — потребовал он.

Я отдал ему монетку, удивленный его требованием, а он вручил мне нож.

— Это старая традиция. Если даришь кому-то нож, он станет твоим врагом. А если он дает тебе монетку, значит он купил у тебя нож, и вы остаетесь друзьями. Я хочу, чтобы мы были друзьями, так что я беру твою монетку. По-моему, это фруктовый нож, но если тебе понадобится настоящий бойскаутский, ты всегда сможешь купить его в Швейцарии на карманные деньги. Отец говорил с тобой об этом?

— Нет, — сказал я.

— Вполне в его духе. У тебя должны быть карманные деньги. Не больше, чем у других, но и не меньше. Я поговорю с твоим отцом. Больше уже никогда в жизни пять шиллингов не будут иметь для человека такого значения.

Сопровождаемый Бенджамином и мной, Алекс спустился вниз и вышел на улицу, где его ждал Бейли. Усевшись на переднее сиденье, он сказал:

— Вот о чем я хотел поговорить с тобой. Как ты думаешь, почему твой отец не принял «Роллс-ройс», который я ему подарил?

— Он думает, что будет в нем глупо выглядеть.

— Это верно. Но все равно ему не следовало отказываться. Вот что я тебе посоветую. Никогда не отказывайся от стоящих вещей. Жизнь — штука трудная. Хорошего не может быть слишком много.

Я кивнул. По-моему, Алекс был прав. Мне нравилось ездить в его «Роллс-ройсе», и втайне я надеялся, что отец все же примет этот подарок.

После поездки по магазинам я снова вернулся к Алексу.

— Этот идиот доктор считает, что я слишком много курю, — сказал Алекс. — Так что моя секретарша теперь пишет на бумажке, когда я могу выкурить следующую сигару. Когда вырастешь, никогда не верь тому, что говорят доктора. Один из признаков старости — интерес к тому, что они тебе скажут. Пойдем, я покажу тебе свою новую игрушку.

Алекс встал и подошел к окну, рядом с которым на столике стояла коробка, закрытая куском материи. Он сдернул ее, и там, в стеклянном ящике, оказалась великолепная модель большой яхты фута три длиной. Снизу на ящике была прикреплена медная пластинка с надписью: «Elsewhere. Сэр Александр Корда. Верфи Теддингтон».

Алекс сиял.

— Мне всегда хотелось яхту, с самого детства, и вот теперь она у меня будет, — сказал он. — Это торпедоносец, я его переделываю. Мы добавим футов десять в длину, чтобы корма получилась более закругленной, так что в длину она будет около ста двадцати футов, нарастим фальшборты, чтобы придать побольше элегантности. Сейчас на ней установлены три бензиновых двигателя. Для яхты это слишком много, да и свободного места почти не остается. Так что мы установим дизельный. На борту будет моторная лодка и весельная. Ну, как тебе?

Меня потрясло не столько описание настоящего строящегося корабля, сколько точность и детальность исполнения макета.

— Мне очень понравилось, — ответил я.

— Хорошо. Ты первый в семье одобрил мою затею. Твой отец считает это безумием, хотя и любезно предложил помочь со строительством и отделкой. Правда, я не думаю, что он будет на ней плавать. Хочешь как-нибудь подняться со мной на борт?

Я кивнул. Это было, пожалуй, мое самое заветное желание.

— Ладно. Договорились. Отправляйся в школу, веди себя хорошо, выучи как можно больше всего, а когда сможешь говорить по-французски, мы вместе отправимся в круиз.

Алекс с серьезным видом пожал мне руку и кивнул на дверь.

Я понял, что отныне должен быть очень осторожен. У Алекса были на мой счет определенные планы. Я вовсе не был уверен, что отец их одобряет, и понимал, что мне придется нелегко, если я окажусь между двух огней. Мне было над чем призадуматься, пока Бейли вез меня домой.

К несчастью, до моего отъезда в Швейцарию еще оставалось время. Отец решил, что, дабы как-то убить его, я ежедневно буду сопровождать его на студию, где он сможет за мной присматривать.

— По крайней мере, это навсегда отобьет у тебя охоту работать в кино, — говорил он. — А это лучше понять пораньше, пока ты еще не потратил на подобное занятие много времени.

После таких напутствий я в шесть утра отправился с ним на студию, устроившись на заднем сиденье вместе с Надоедой. Пытаясь определить, что же может привлечь мое внимание, отец решил, что я, возможно, заинтересуюсь фотографией, и в тот день отдал мне свой фотоаппарат. Мне было разрешено снимать все что угодно, кроме отца.

Когда мы ехали по территории студии, мне стало совершенно ясно, что здесь то единственное место, где Винсент чувствует себя совершенно свободно. Оставив позади очаровательный ручеек, мы въехали во двор английского особняка, из которого открывался вид на красивое озеро. Там плавали утки, росло много лилий, через озеро был перекинут готический арочный мост.

Отец, как всегда, сохранил то, что уже было построено, и вокруг всего этого возвел студию. Ему, как и Алексу, нравилось традиционное окружение, и он не собирался жертвовать викторианским домом в угоду требованиям современного офиса. Особняк Шеппертон был его домом вдали от дома. Ему нравились окна с частыми переплетами, мозаичная крыша, эксцентричный дизайн, зимний сад, где садовник выращивал цветы и папоротники для декораций Винсента и дома Алекса.

Надоеда, судя по всему, прекрасно знавший, что делать, исчез по своим делам. Отец повел меня с собой. Прежде всего мы отправились в небольшое кафе для режиссеров, звезд и руководства, где, как выразился мой отец, его ждали «его мальчики». В сопровождении этой свиты мы начали обход студии. Зашли к скульпторам, которые строили бальный зал, потом осмотрели несколько карет, настоящий гоночный автомобиль и статистов, одетых, как шотландские воины. Вид их расстроил Винсента. Ему не нравилось, когда мужчины носят юбки, да и цвета пришлись ему не по душе.

— Оранжевый, зеленый — это ужасно, — жаловался он. — На пленке будет похоже на коробку мармелада.

Ему объяснили, что это подлинная одежда, и отец перенес это стоически. Он видел и другую, которая нравилась ему больше, но, зная страсть шотландцев к подлинности, он был вынужден принять цвета тех племен, которые на самом деле поддерживали принца Чарли, какими бы непривлекательными они ни казались.

Часов в десять мы зашли на съемочную площадку «А». Среди пучков чертополоха

толклись на одном месте несчастные горцы в пледах, а перед ними в растерянности стоял Дэвид Найвен с чашкой чая. На плетеном стуле сидел Алекс.

— И все равно я считаю, что эти пледы выглядят ужасно, — сказал он.

Отец пожал плечами.

— Это настоящие пледы, Ласикам. Такие уж они есть, черт бы их побрал.

— Разве они не бывают другими? Почему обязательно оранжевый с зеленым?

— Они уродливы, зато настоящие.

— Ненавижу. Весь этот пурпур. Что это? Перья? Оранжевое, зеленое... голубое небо... Меня тошнит. Будто коробка с бисквитами. А, черт, ладно. Давайте снимать.

Официант подбежал к Найвену и забрал у него чашку. Гример подскочил поправить грим. Мальчик с хлопушкой встал перед Найвеном. «Сцена 41, дубль 6». Хлоп! Найвен сделал шаг вперед, запутался в чертополохе, зашатался и снова отступил.

— Стоп! — закричал Алекс.

И все началось снова. На сей раз Найвен сделал шаг достаточно уверенно, но раздался голос: «Стоп, стоп! Тень от микрофона!» Забегали осветители и помощники звукорежиссера. После долгой паузы сцену снимали снова. Найвену удалось-таки сделать шаг вперед, достать меч и произнести какую-то фразу. Но Алекс был недоволен. Он заходил взад-вперед, рассказывая Найвену о величии Шотландии, великолепии претендента на трон и значении момента. Он закатил глаза и сделал жест сигарой так, будто это меч. Потом уселся, уставился на декорации, надеясь, что следующий дубль будет безупречен.

К всеобщему облегчению, так и случилось. Только я заметил, что, пока все в восторге смотрели на Найвена, на линии горизонта за спинами шотландцев, внимающих своему принцу, прохаживался Надоеда, чей силуэт ясно вырисовывался на фоне озера и неба.

Алекс встал, потянулся и впервые заметил меня.

— Ну, тебе понравилось? — поинтересовался он.

— Да, очень.

— А как, по-твоему, получилась сцена?

Я замялся. Мне совершенно не хотелось доносить на Надоеду, который постепенно привязался ко мне, ведь я не мог предположить, что с ним сделают в наказание за испорченный дубль. Я решил, что Алексу говорить не стоит, и выразил свое восхищение. Алекс ушел, а я шепнул о том, что видел, сопровождавшему меня Филипу. Тот закрыл глаза рукой, будто от нестерпимой боли. Он в свою очередь пошел шепнуть моему отцу, и тот застонал. Алекс подозрительно посмотрел на него и спросил, в чем дело.

— Собака, — сказал отец.

— Какая собака?

— Собака попала в кадр.

— Я не видел собаки.

— Мики ее заметил.

Алекс сверкнул на меня глазами.

— Ты видел собаку?

Я кивнул.

— Какую собаку?

— Надоеду, — ответил я.

Алекс снял шляпу и уставился на моего отца, который в замешательстве смотрел на свои ботинки.

— О Боже всемогущий! — воскликнул Алекс. — Надо начинать все сначала из-за чертовой собаки! Я бы его пристрелил, но, по-моему, в Англии это считается преступлением. — Он задумчиво посмотрел на меня. — Раз уж ты здесь, я даю тебе твою первую работу в кино. Отныне собака будет гулять на поводке, и ты будешь ее держать. Ты лично несешь за нее ответственность. Я буду платить тебе полкроны в неделю, но если я увижу, что собака опять бегает без присмотра, я не только уволю тебя, но и лишу наследства. А теперь пойди отыщи ее и принимайся за работу. Если ты не справишься, я прикажу изжарить и съесть ее.

Надоеду никогда не унижали вождением на поводке, и новый порядок его сильно раздражал. В Шеппертоне я большую часть времени проводил, следуя за псом, куда ему заблагорассудится, одновременно стараясь как можно меньше попадаться кому-нибудь на глаза. Впервые встретив меня в столовой, Вивьен Ли с удивлением узнала, что со зрением у меня все в порядке. Она так часто видела, как меня ведет собака, что решила, будто я наполовину слеп, но была слишком тактична и не спросила, так ли это на самом деле.

Даже отец чувствовал себя неловко из-за того, что я оказался в роли сторожа Надоеды. В конце концов он устроил так, чтобы я занялся изучением техники проявки

пленки, и мы с Надоедой провели немало счастливых часов в студийной лаборатории: он спал возле батареи, я же изучал проявку и печать.

Алекс никогда не разделял эгалитарных идей моего отца, и ему казалось смехотворным полагать, что в любом возрасте чего-то может быть слишком много. «Привыкай к лучшему, — говаривал он, — и тогда у тебя будет стимул добиваться успеха. Да и какой смысл привыкать к второсортным вещам?» Отец считал, что детей надо воспитывать в простоте, правда, как осуществить это в семействе, подобном нашему, он так и не придумал. Винсент боялся, как бы я не стал одним из тех элегантных светских щеголей, которых он так не любил. К тому же Винсент был убежденным пессимистом. Он не имел ничего против того, чтобы самому получать все лучшее, но не надеялся, что это продлится долго, и не хотел, чтобы я привыкал к тому, чего потом не смогу себе позволить.

Винсент чувствовал, как тонок лед, по которому Алекс катается с таким шиком. Чем больше Алексу везло, тем сильнее становились дурные предчувствия моего отца. С одной стороны, он хотел, чтобы я получил университетское образование, с другой, ему казалось, что было бы надежнее, если бы я изучил какое-нибудь ремесло, вроде плотницкого.

По мнению Золи, оба брата ошибались. Всегда бывший самым независимым из трех, Золи считал, что Алекс совершает ошибку, слишком увлекаясь финансовыми операциями и управлением компанией, и резко выражал свое неодобрение его экстравагантным стилем жизни. В то же время Золи, твердо веривший в социализм и равенство, вознамерился отложить достаточно денег, чтобы его детям никогда не потребовалось работать, если им этого не захочется.

Всякий раз как Золи наведывался в Лондон, он отводил меня в сторонку и излагал свой взгляд на мое будущее, которое рисовалось ему весьма мрачным. Начинал он с того, что рассказывал, какая ужасная страна Англия — холодная, мокрая, дождливая, как в ней много снобов. В отдаленных уголках империи он не доверял англичанам, он слишком часто видел их плохие стороны.

— Твой отец хороший человек, но он слишком часто оглядывается на Алекса, — говорил он. — Ему бы надо откладывать деньги в Швейцарии или обращать их в золотые монеты. Посмотри на меня. Я коллекционирую монеты. Однажды мой сын Дэвид их унаследует, и ему не о чем будет волноваться. У него будет машина, много девочек, он будет счастлив. Что в этом плохого? Я не посылаю своих ребят в модные школы, где они наслушаются всякой ерунды. Они вырастут в здоровой атмосфере без гомосексуализма, процветающего в школах-интернатах. Твой отец говорил с тобой об этом?

Я сообщил, что отец вообще не говорил со мной о сексе.

Золи вздохнул.

— Он сама невинность. В подобных школах происходят ужасные вещи, ты сам увидишь. Он должен откровенно поговорить с тобой о сексе, как я со своими мальчиками. Так будет лучше. Но здесь в Англии люди не только снобы, но и лицемеры. Никогда не женись на англичанке. К старости они все становятся похожи на своих мамаш — с толстыми задницами и двойными подбородками. Они отвратительны. Для меня они столь же омерзительны, как и курящие женщины. Только представь себе: ты лежишь в постели с девушкой, и когда она тебя целует, от нее несет сигаретами, по утрам она просыпается с ужасным клокочущим кашлем, ее легкие заполнены черной смолой, пальцы пожелтели, пахнут табаком. Если тебе понадобится пойти к проститутке, а для молодого человека в этом нет ничего особенно плохого, всегда выбирай лучшую и пользуйся презервативами. Это очень важно. В сексе нет ничего дурного, но заражаться глупо и необязательно. Уж лучше идти к проституткам, чем предаваться английским злоупотреблениям. В школе опасайся всех, не только учеников, но и учителей. Частенько учителя оказываются наибольшим злом. В Англии это, конечно же, считается нормальным. Кругом полно гомиков, и никому дела нет. Лучше уж тебе узнать об этом от меня, чем вообще ни от кого. Алекс слишком занят и не замечает, что кругом происходит, а твой отец не обращает внимания, как страус. Я тебе не завидую.

В Калифорнии Золи добился успеха как режиссер, и теперь он хотел, чтобы Алекс финансировал его картины и не вмешивался в работу. Почему, в конце концов, Алекс не мог сделать для своего родного брата того, что охотно делал для Кэрола Рида или Дэвида Лина? Во всем этом Алекс не видел никакого смысла. Ни Кэрол, ни Дэвид не были его братьями, какими бы талантливыми режиссерами они ни оказались. Золи же, несмотря на свой успех, был и оставался младшим братом Алекса. Когда Золи был молод и беден, Алекс вытащил его из Венгрии, обеспечил ему самое лучшее лечение, вообще сделал для Золи все, что было в его силах. Это Алекс привел его в мир кино, риск-

нул поддержать режиссерские опыты брата, посылал его в отдаленные уголки снимать столько, сколько тому вздумается, защищал, когда говорили, что с ним невозможно работать или что он слишком любит туземцев.

Теперь же Золи считал, что заслужил независимость. Некоторые из первых его фильмов, такие как «Сандерс с реки» и «Четыре пера», считались классикой, представляли собой большую ценность, но ценность для «Лондон Филмз», а не для самого Золи, и Золи это казалось несправедливостью. Он еще сам точно не знал, хотел ли он получить больший вес в управлении «Лондон Филмз» или же обзавестись собственной студией. Но поскольку Алекс не желал делать ни того, ни другого, Золи злился все больше и больше.

Отец вечно жаловался, что вынужден ходить на званые вечера, но на самом деле ему это нравилось. Ему нравились хорошая еда, общество красивых женщин, он был талантливым рассказчиком. К тому же приглашение Алекса было для него равносильно приказу. Он несколько удивился, когда и я тоже получил приглашение. Алекс, очевидно, решил, что мне пора привыкать к светскому обществу. В Алексе было что-то от Пигмалиона. Ему не удалось сделать Марию леди, зато удалось превратить ее в звезду. Он просто не мог оставить людей такими, какие они есть. Теперь же у него не было никого, кто мог бы послужить исходным материалом, поскольку от мысли изменить братьев он уже давно отказался. В этой ситуации он, вероятно, решил, что я — дар божий.

В Клэридже Винсента всегда с радостью приветствовали. Сразу после возвращения из Калифорнии он прожил там несколько месяцев и не разучился очаровывать прислугу. По всему миру горничные и консьержи встречали его так, будто он был их родным сыном: он давал щедрые чаевые и всегда старался быть милым с прислугой. Золи тоже раз жил в Клэридже, но ему там не понравилось, потому что слуга хотел сам распаковать чемоданы и перегладить все вещи, что Золи счел вторжением в его личную жизнь.

Сколько бы ни копалась Лейла, приезжали мы всегда как минимум на полчаса раньше всех остальных. Алекс не возражал: ему нравилось посуетиться вокруг Лейлы, ведь он знал, что мой отец никогда этого не делает, да и выпить в кругу семьи, пока никто из других еще не приехал, он тоже был не прочь. Винсент имел обыкновение впадать в транс перед любым произведением живописи и всегда, когда мы приезжали, отправлялся осматривать коллекцию Алекса, будто хотел убедиться, что все на месте. За долгие годы он собрал для Алекса замечательную коллекцию, включая нескольких Моне, одного Писсарро, нескольких Ренуаров и Дега. Неизвестно, насколько Алекс любил все это. Ему нравилось обладать этими работами, он был знатоком, но не испытывал такой страсти к живописи, как мой отец.

Алекс считал, что у него должно быть все только лучшее. В его библиотеке стояли тома в кожаных переплетах — оригинальное первое издание полного собрания сочинений Виктора Гюго, романы Бальзака, собрание сочинений Роулендсона. Его постоянно информировали о том, что продается на аукционах или в антикварных лавках.

Однажды, когда Полетт Годар играла в одном из его фильмов, он посчитал, что она лучше поймет роль, если на ней будут подлинные драгоценности, и приобрел для нее бесценное изумрудное ожерелье с алмазами, которое стоило целое состояние. Когда его спросили, чем он может оправдать такую экстравагантность, он сказал: «Так она себя будет лучше чувствовать». Среди дорогих и красивых вещей он тоже чувствовал себя лучше и не видел, что мешает ему окружать себя ими.

— Сегодня у нас не много гостей, — сказал Алекс. — Придет Мура Будберг, так что для нее будет икра и водка, придут Брендан и Кэрол и Пемпи Рид. После театра заглянет Вивьен. Только, ради Бога, не говорите про Лэрри. У них еще какие-то проблемы возникли. А что касается тебя, — он указал в мою сторону сигарой, — постарайся держаться тихо и не говорить глупостей. Если сомневаешься, лучше промолчать.

Прежде чем Бенджамин успел доложить, в комнату ворвалась Мура Будберг. Алекс и мой отец поднялись ей навстречу. Она обняла их обоих, что произвело еще большее впечатление оттого, что Мура была, пожалуй, самой полной женщиной из всех, кого мне доводилось видеть.

— Ну что ж, — обратилась она к Алексу, — а теперь я собираюсь доложить вам все последние сплетни.

Алекс заулыбался. Он обожал сплетни, а Мура знала больше, чем кто бы то ни было. Он спас ее от нищеты после смерти Герберта Уэллса, поручил ей читать для него сценарии, но все говорили, что настоящей обязанностью Муры было докладывать ему о последних слухах в увлекательной форме. Поговаривали, что она устраивала для не-

го встречи с привлекательными девушками. Про Муру говорили, что она самая умная женщина в Европе. Она свободно говорила на французском, английском, немецком, итальянском, русском, испанском и нескольких других языках. Она много переводила, знала обо всех новых книгах, среди ее поклонников были не только Горький и Уэллс, но и Черчилль, Брюс Локкарт (чью жизнь она спасла во время революции), Уильям Сомерсет Моэм, Грэм Грин, Сталин, Габриеле Д'Аннунцио. Она устраивала свадьбы, покрывала любовные романы, хранила тайны.

Время разрушило красоту Муры, но не лишило ее остроты ума и инстинкта выживания — это было особенно близко Алексу. Ее задачей было развлекать Алекса, а для того чтобы выжить, Мура должна была давать представления по заказу. Однажды, когда у нее был грипп, она, рискуя заработать воспаление легких, приехала на банкет, где с грустью поведала мне: «Если я когда-нибудь заболею или начну жаловаться, я превращусь в обыкновенную старуху — и кому я тогда буду нужна?»

Но в тот вечер у Алекса она была в форме. Всего через несколько минут я узнал, что, по общему мнению, Брендан Брэкен — незаконнорожденный сын Черчилля, чем и объяснялась их близость, хотя среди тори ходили и более мрачные слухи, будто Брендан знал о тайных гомосексуальных похождениях Черчилля в молодости. Мура продолжала распространяться о происхождении всех гостей, так что у меня создалось впечатление, будто в Англии законнорожденных детей вообще не бывает. Потом она перешла к политическим сплетням. После встречи с Ганди Стаффорд Криппс принял обет безбрачия.

— Это доказывает, что он глуп, как пробка. Если мужчина так поступает — это первый признак того, что он сошел с ума. Вспомните, как Толстой запирался в кладовке, чтобы не было соблазна лечь в постель с женой, или как Шоу перевязывал на ночь пенис веревочкой, потому что боялся, как бы ночные выделения не истощили его талант.

Разглагольствования Муры были прерваны появлением других гостей, на которых после всей почерпнутой из разговора информации (или дезинформации) я смотрел как на уродцев.

Я с ужасом увидел, что Брендан похож на своего предполагаемого отца. «Ну, — сказал он, пожимая мне руку, — как дела, будущий студент швейцарского колледжа? По-моему, твой отец делает ошибку, но посмотрим. Нам с тобой надо хорошенько поговорить о твоем будущем, и надеюсь, что ты больше прислушаешься к моим словам, чем твой отец или дядя». Потом он перешел к политике. Говорил он авторитетно, потому что был не только доверенным лицом Черчилля, но и членом парламента, бывшим членом Кабинета, близким другом лорда Бивербрука, нового владельца «Файнэншл таймс». У него был голос человека, который никогда не сомневается в своих выводах, а говорил он с присущей всем политикам воинственностью.

По контрасту с ним Кэрол Рид оказался самым мягким и милым человеком, каких мне только приходилось встречать. Он сразу же заговорил со мной о ежике, которого приютил у себя в саду: «Мы просто мечтаем увидеть, как он ест. Но как ни смешно, можно часами смотреть, как перед его жилищем лежит еда, однако ничего не произойдет. Но стоит хоть на секунду отвернуться, как он выскакивает, хватает еду и снова скрывается».

Пока шла беседа, я впервые задумался о том, что, собственно, я здесь делаю. Я не чувствовал себя англичанином, не испытывал и родства душ с «иностранцами» — Алексом, отцом, Мурой. Я почувствовал, что скучаю по Нью-Йорку, по Калифорнии.

Разговор коснулся кино. Вот уже три года Алекс уговаривал Грэма Грина написать сценарий на тему из послевоенной истории, но Грин все отказывался. Наконец, когда настойчивость Алекса ему надоела, он написал начало рассказа — прямо за обедом, на обороте конверта: «Неделю назад я в последний раз попрощался с Хэрри, когда его гроб опускали в промерзшую февральскую землю, так что я с некоторым удивлением заметил, как, не узнав меня, он прошел мимо в толпе на Стрэнде».

Не было писателя, которого Алекс обожал бы больше Грина, да и как человека он его любил. Грэм разделял это чувство, может быть, потому, что у них обоих был сардонический темперамент. Таинственная ситуация, созданная Грином на обороте конверта, после многих переделок и лавины ультиматумов со стороны Дэвида О.Селзника, превратилась в сюжет «Третьего человека». Кэрол сейчас как раз подбирал актеров для этой картины и никак не мог уговорить Орсона Уэллса сыграть Хэрри Лайма.

В результате англо-американской кинематографической войны и «Лондон Филмз», и «Рэнк» понесли большие убытки. «Бритиш Лайон» (который контролировал Алекс) одолжил значительные средства «Лондон Филмз» (которой Алекс владел). Таким образом, перед правительством теперь стоял выбор: либо возместить «Бритиш Лайон»

понесенные потери в размере около трех миллионов фунтов стерлингов, либо смириться с возможным банкротством крупнейшего британского прокатчика, вслед за чем наверняка последуют и другие банкротства. Алексу тактично предложили отказаться от «Бритиш Лайон» и ограничиться управлением «Лондон Филмз», на что он великодушно согласился, хотя и весьма пессимистично смотрел на возможность найти себе замену. В конце концов тех друзей и соратников, которых он выбрал блюсти свои интересы в совете директоров «Бритиш Лайон», убедили уйти в отставку. Новый глава компании вскоре попал под влияние чар Алекса и был вынужден объявить о потере еще 700 тысяч долларов, несмотря на то, что правительство предоставило кредит в три миллиона фунтов.

Алекс знал, что теперь он сможет выжить, только если будет ставить более скромные и дешевые фильмы, но от такой перспективы ему становилось скучно.

Все перешли в гостиную. Разговор был прерван появлением Вивьен Ли, которая сразу же выпила залпом рюмку водки и разрыдалась. За обедом Мура подробно изложила проблемы семейной жизни Оливье и предрекла распад их брачного союза (как оказалось, преждевременно).

Алекс отвел Вивьен к себе в кабинет, чтобы та могла успокоиться. Мой отец, который ненавидел сцены и знал, что Вивьен умеет мастерски их устраивать, приготовился уходить. Провожая нас, Алекс сказал отцу:

— Я хочу, чтобы ты отыскал Орсона в Италии. Раздобудь его как-нибудь. Постарайся не показывать ему, насколько он нам нужен, но привези его сюда, а я смогу убедить его подписать контракт.

Винсент колебался. У него не было билета, не было валюты, не было ни малейшего представления о том, где именно в Италии следует искать Орсона.

— Билеты будут завтра, — недовольно проворчал Алекс. — В Риме у тебя будет столько денег, сколько потребуется. Не создавай проблем. Возьми с собой Мики. Ему все равно делать нечего.

Обиталище Алекса зачаровывало меня. Мне нравились абрикосового цвета ковры, великолепная мебель, нравилось, что кругом все чистое и дорогое. В ванной никогда не было обмылков. Вероятно, после того как кто-то намылил руки, кусок мыла заменялся новым. Коробки спичек были всегда полны, цветы всегда свежи. Мне казалось, что было бы замечательно жить, как Алекс. Его элегантность завораживала меня.

Сидя с Лейлой на заднем сиденье, я сказал сонным голосом:

— Здорово, наверно, быть богатым, как Алекс.

Она со вздохом покачала головой и ответила:

— Не говори об этом отцу. Он боялся, что именно к такому выводу ты и придешь.

Два дня спустя мы с отцом вылетели в Рим в погоне за Орсоном. Винсенту не нравилось, что его используют как мальчика на побегушках, но он был рад уехать из дома и предвкушал хорошую еду, номера в первоклассных отелях и солнечный свет. Он был доволен, что расстается с Лейлой. Потому что она как раз сообщила ему, что беременна, и он еще не решил, следует ему прийти в восторг или разозлиться. Во время полета в Рим он сообщил мне, что у меня скоро будет сводный брат. (Мысль о том, что может родиться девочка, не приходила ему в голову.)

— Это означает перемены, — сказал он с сожалением, потому что ненавидел перемены. — Мы купим большой дом, что я все равно собирался сделать. Нехорошо, чтобы, придя из школы, ты спал на диване в гостиной. Но мне все это не слишком нравится — няньки, режущиеся зубы и все такое. Я думал, с этим покончено.

Он не обижался на Лейлу. Все женщины хотят иметь детей, для этого они и созданы.

В Риме нас встретил шофер «Лондон Филмз», подал нам конверт, полный денег, и отвез в отель «Хэсслер». Отобедав, мы отправились в «Гранд-отель», где, как предполагал отец, Орсон наверняка остановился бы, если бы был в Риме. Консьерж сообщил нам, что синьор Уэллс только что уехал во Флоренцию. На следующее утро мы отправились во Флоренцию. Остановились в Гранд-отеле, где консьерж сообщил, что Уэллс только что уехал в Венецию. Мы погуляли по городу, шикарно отобедали и на следующее утро отбыли в Венецию.

В Венеции нам сказали, что синьор Уэллс приносит свои извинения: он был вынужден срочно уехать в Неаполь. Мы погуляли по площади Сан-Марко, послушали концерт под открытым небом и вернулись в отель. Отцу путешествие начинало нравиться, он заметил, что если нам повезет, то Уэллс в конце концов доберется до Парижа.

На следующий день мы полетели в Неаполь и узнали, что Уэллс отправился на Капри. Отец не особенно расстроился. Морские путешествия он любил, и, будто два пилигрима в поисках религиозной святыни, мы отправились на пароходе на Капри. Когда мы причаливали на Капри, то увидели, что в сторону большой земли с огромной

скоростью несется моторная лодка, на которой среди кучи багажа восседает Орсон и величественно машет нам рукой. Как нам вскоре стало известно, он держал путь в Неаполь, а оттуда в Ниццу. На следующий день мы отправились по его следу. Теперь уже нас преследовали телеграммы от Алекса, в которых он приказывал Винсенту не останавливаться. Трудно сказать, телеграммы ли подстегнули Винсента, или у Орсона кончились деньги, но в конце концов мы настигли его в Канне, где он поедал сырые артишоки с анчоусным соусом. Жестом Орсон пригласил нас к себе за столик, заказал еще еды и еще вина и — подчинился судьбе.

Отец никогда ни на кого не держал зла, да и путешествие по Европе, хоть и предпринятое немного наспех, оказалось приятным. Он не удосужился пояснить Орсону, почему тот должен подписать контракт. Он знал, что Орсону отчаянно нужны деньги и выбора у него нет, да и в любом случае это уже была задача Алекса. Вместо этого он напоил Орсона, отвез его назад в отель, подкупил одного из портье, чтобы тот стерег его под дверью, и договорился с консьержем о том, чтобы нам предоставили частный самолет, который доставил бы нас в Лондон. «Так меньше вероятности, что он от нас сбежит, — объяснил отец. — Иначе нам пришлось бы лететь через Париж, а в Орли он наверняка смылся бы, едва мы отпустили бы его в туалет».

На следующее утро Орсон, мой отец и я отправились в аэропорт Ниццы и сели в маленький двухмоторный самолет. Погруженный в свои мысли, отец устроился впереди с пилотом, а мы с Орсоном втиснулись на задние сиденья рядом с большой корзиной свежих фруктов, которые отец купил утром на рынке (в то время в Англии свежих фруктов почти не было). Корзина была огромной. В ней лежали почти все фрукты, которые только можно себе вообразить: фиги, виноград, дыни, сливы, груши, мандарины — все спелые, блестящие, в капельках росы. Орсон, который уже сожалел о своей капитуляции, мрачно смотрел на фрукты.

Отец задремал, меня тоже клонило в сон, когда я заметил, что Орсон взял какой-то фрукт и вертит его в руках. Когда же примерно через час я проснулся, то с ужасом понял, что он методично надкусил все фрукты, даже те, корка на которых делала эту задачу нелегкой. Уничтожив таким образом покупки Винсента, он удовлетворился и теперь сладко спал. Его безупречный вид портили лишь несколько пятнышек от сока на рубашке.

Я подумал, что незачем рассказывать отцу о мести Орсона. Когда же мы приземлились и он увидел испорченные фрукты, то лишь вздохнул и приказал шоферу доставить корзину мистеру Уэллсу в Клэридж. Винсент был не злопамятен, и мстительность других поражала его, хотя он и делал скидку на талант. «Вот что я тебе скажу, — обратился он ко мне, — никогда не доверяй актерам!»

Алекс говорил, что главное его капиталовложение — это повторный выпуск в прокат хороших фильмов. Он подчеркивал то, что такие картины, как «Багдадский вор», «Леди Гамильтон», принесли «Лондон Филмз» с 1945 года 1 760 000 фунтов. О чем он не говорил, так это о том, что бóльшая часть этих средств ушла на покрытие убытка «Анны Карениной» или «Идеального мужа». Некоторые люди, среди них был и Золи, пришли к выводу, что Алекс может прекрасно просуществовать за счет своих классических довоенных «детишек» (или, как сам он говорил, «внуков») и вообще отказаться от производства новых фильмов.

Алекс превосходно умел извлекать прибыль из старых картин — только с 1947 по 1949 год он заработал миллион фунтов в Германии, воспользовавшись тем, что с 1933 года страна была практически отрезана от мирового кинематографа. Но у него не было ни малейшего желания прекращать делать фильмы. В знак благодарности за то, что правительство вновь открыло финансирование «Бритиш Лайон», он решил убрать появлявшиеся в начале титров слова «Александр Корда представляет...» и оставить только фонограмму: бой часов Биг-Бена. Алекс, однако, считал, что его имя должно быть лучше известно британцам, которые теперь, пусть и косвенно, финансировали его. Он начал регулярно печататься в «Дейли экспресс», принадлежавшей его другу Бивербруку. В одной из статей он пообещал большую экономию в кинематографе, хотя, как заметил один обозреватель, ничего конкретного он предложить не смог, разве что пользоваться в своей студии более дешевой туалетной бумагой. С присущим ему инстинктом выживания Алекс старался отгородиться от «денежных людей», которые довели кинопромышленность до ее нынешнего состояния и теперь просили помощи у казны.

Мария все еще настаивала, что они с Алексом не разведены и что только она имеет законное право называться «леди Корда». Она даже изменила свое сценическое имя и вместо «Maria Corda» писала теперь «Maria Beatrix Korda». Правда, ей было не так-то легко доказывать, что она — законная леди Корда, если учесть, что ежемесячно она по-

лучала 1250 фунтов в соответствии с соглашением о расторжении брака. Если она докажет, что развод не имеет силы, то лишит себя алиментов. После того как Алекс отказался встретиться с ней, она удалилась во Францию раздумывать, чем бы еще досадить ему.

Ничто не могло повергнуть Алекса в большую депрессию, чем перспектива возвращения Марии в роли ангела-мстителя. Он с головой ушел в работу, занялся переговорами с Дэвидом О.Селзником о финансировании «Третьего человека» и принялся создавать «конюшню» хороших режиссеров, чьи фильмы он будет финансировать и продавать. Теперь у него почти не осталось причин появляться на студии. В каком-то смысле это было несчастьем. Работа над фильмом — сложная задача, и как бы сильно это ни утомляло Алекса, это было для него конкретным занятием, отвлекало от офиса и постоянных забот. Теперь же он остался наедине с финансовыми проблемами созданной им самим империи, становился все более и более далеким от кино человеком, чьей обязанностью было выискивать деньги для того, чтобы другие могли ставить фильмы.

Такое положение не делало его счастливым. Как бы сильно ни уважал он Дэвида Лина или Кэрола Рида, он сам по-прежнему оставался выдающимся режиссером, и ему приходилось бороться с естественным желанием самому что-то предложить и вмешаться в работу. К тому же он далеко не всегда понимал фильмы, которые хотели снимать его режиссеры. Он мог подсказать лишь что-то такое, что должно было помочь той или иной картине добиться хоть какого-то успеха за рубежом, но сердца своего он в них не вкладывал и частенько жаловался, что ему выпала роль «счетовода и священника на исповеди».

С тех самых пор, как мой отец победоносно доставил Орсона Уэллса, меня всегда радушно встречали у Ридов, чей особняк стал моим вторым домом. Риды были интеллигентными людьми и охотно делились со мной информацией о той таинственной стране, в которой я теперь жил и о которой ничего не знал. Кэрол предложил мне записывать свои идеи для сценариев — по пять шиллингов за штуку, и у него всегда находилось время обсудить их со мной. В свободные дни он отправлялся в Ист-Энд и возвращался с каким-нибудь новым экзотическим зверьком или птицей. Одна стена в гостиной Ридов представляла собой сетку, за которой располагался гигантский вольер, где дрались, пищали и испражнялись десятки разнообразных птиц. Кэролу все они представлялись восхитительными и уникальными. Ежик по-прежнему разочаровывал его. Иногда Кэролу случалось выбрать неподходящего питомца, как произошло с двумя журавлями, которые по пожарной лестнице забрались в соседний дом и вызвали большой переполох, когда появились в ванной пожилой леди. Правда, соседом Ридов по саду был Питер Устинов, поэтому жалоб почти не было, у Устинова хватало чувства юмора, чтобы с улыбкой относиться к проделкам животных.

«Зоопарк» Кэрола особенно нервировал Алекса. Он не любил бывать в чужих домах, даже если там не было черепах в ванной и морских свинок на лестнице. Но для Кэрола и Пемпи он делал исключение. Теперь он должен был завлекать режиссеров на «Лондон Филмз» и считал, что с ними нужно обращаться нежно, как с актерами. С некоторыми из них, например с Лином, отношения складывались трудно. С Кэролом же все было наоборот: каждый из них помогал другому проявлять свои лучшие качества.

Поэтому Алекс приходил к Ридам, хотя выглядел при этом как человек, который ждет, что с ним вот-вот сыграют злую шутку. В саду ему мерещились смертельные опасности. Когда Кэрол купил дом, он был весь увит диким виноградом. Это так понравилось Кэролу, что он отказался обрезать его, а напротив, всячески помогал разрастаться, так что в результате на лужайку с треском рухнула одна стена, выставив на всеобщее обозрение сидевшую на горшке перепуганную служанку. Алекс был достаточно наслышан о стене и всячески избегал приближаться к ней, Кэрол же, напротив, пытался заманить его в сад.

С «Третьим человеком» уже начались обычные проблемы. Орсон Уэллс сам писал для себя текст, непомерно раздувая свою роль. Русские не очень-то стремились давать разрешение на съемки в их секторе оккупированной Вены. Значительную часть фильма предстояло снимать под землей, в канализационных колодцах и туннелях.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1997 ГОД

Цифрами обозначен **номер** журнала

А Н К Е Т А

Кинотеатр моего детства. На вопросы анкеты отвечают художник **Сергей Алимов,** актер **Михаил Глузский,** композитор **Владимир Дашкевич,** актриса **Татьяна Друбич,** актер и режиссер **Михаил Ефремов,** актер **Александр Збруев,** киновед **Армен Медведев,** актер и режиссер **Александр Пороховщиков,** художник **Михаил Ромадин,** актер **Александр Филиппенко,** сценарист **Валерий Фрид,** режиссер **Федор Хитрук,** режиссер **Никита Хубов,** режиссер **Карен Шахназаров** 8

А Н К Е Т А «И К»

Мужское и женское. На вопросы анкеты отвечают **Алексей Баталов, Иван Дыховичный, Полина Кутепова, Владимир Машков, Маргарита Терехова, Галина Тюнина, Александр Хван** 5

«Мы рождены, чтоб сказку сделать сказкой». Анкета московских школьников 3

А С П Е К Т

Бочарова Оксана, Щукин Яков. Минитекст молодежных граффити 1

Конди Нэнси. «Вторая мать», или Все бани — женские 5

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

Бернард Джами. Квентин Тарантино: человек и его кино 1, 2

Вьюков Сергей. По поводу Тарантино 1

Из рассказов Билли Уайлдера 3, 4

Краснова Г. Билли Уайлдер по прозвищу Lucky Billy 3

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Вартанов Анри. Цензор по имени рейтинг 10

Венжер Наталия. Выживать или жить — вот в чем вопрос! 7

Вильчек Всеволод: «А смотрят ли нас?» *(Интервью ведет Елена Поберезникова.)* 10

Гербер Алла. Романовы Панфилова 9

Дондурей Д. Назад — в кинотеатры 7

Карахан Л. Другое измерение праздника *(Канн-97)* 11

Килибаев Бахыт: «Все будет раскручиваться с невероятной скоростью». *(Интервью ведет Сергей Анашкин.)* 12

Кому он нужен, этот рейтинг? На вопросы анкеты отвечают руководители телекомпаний **Ирена Лесневская** (REN TV), **Леонид Парфенов** (НТВ), **Андрей Разбаш** («ВИД»), **Константин Эрнст** (ОРТ) 10

Лебедев Николай: «Я люблю страшные сказки» 12

Ливнев С.: «Экономика в кино определяет эстетику...» *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 12

Лаудын Стефан. Руководство для новичков *(Канн-97)* 11

Митрофанов Евгений: «Я с удовольствием занимался бы простыми историями» 12

Москвина Татьяна. Великая иллюзия 6

Москвина Татьяна. Кострома — территория любви 6

Муратов Сергей. Диктатура рейтинга. *(Интервью ведет Елена Поберезникова.)* 10

Плахов Андрей. На холмах Армении *(Канн-97)* 11

Плахов Андрей. На холмах Персии — жизнь и ничего больше *(Канн-97)* 11

Плахов Андрей. Наш ответ Тарантино *(Канн-97)* 11

Пьянкова Наталья: «Кино должно выбраться из кризиса» 12

Разлогов Кирилл. Одиль Мат, Гаспар Дюмарше и «мягкий» рейтинг 10

Трофименков М. Стыковка прошла успешно *(Канн-97)* 11

Трофименков М. Телевидение — это не больно *(Канн-97)* 11

Трофименков М. Тоска Вима Вендерса *(Канн-97)* 11

Фомин Олег: «Все выполнимо в рамках небольшого бюджета» 12

Фомин Сергей. Цифры большие и малые 10

Хван Александр: «Не думаю, что зрителя волнует бюджет» 12

Хис Пол. Биг сине-мак 7

И З И С Т О Р И И Г О Р О Д А

Глазычев Вячеслав. Умеренный москвизм 8

Дьячков Андрей. Москва не сразу строилась 8

Сироткин Владлен. Четыре храма Христа Спасителя: патриотизм, религия и политика 8

И З И С Т О Р И И К И Н О

Баскаков В. Это были счастливые дни 8

Михайлов В. Без цензуры Россия никогда не жила 8

Шуваева Т. Приезд Макса Линдера в Москву 8

«И К». И З Б Р А Н Н А Я П Р О З А

Бувайло Марина. Сценарий 5

Малявина Валентина. Услышь меня, чистый сердцем! *(См. также рубрику «Чтение».)* 2, 4, 5

Окуневская Татьяна. Татьянин день 1, 2

Петрушевская Л. Пуськи бятые. Бурлак. Пуськинисты 3

Саморядов Алексей. Сказки на песке 3

И М Е Н А

ЕВГЕНИЙ БАУЭР 10

Зоркая Н. «Светопись» Евгения Бауэра

АРТЕМ БОРОВИК 7

Крюкова Антонина. Похититель секретов

АЛЕКСЕЙ ГАБРИЛОВИЧ 8

Зоркий Андрей. «Что сказать вам, москвичи, на прощанье?..»

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ 11

Дворцевой Сергей. Ручная работа. *(Интервью ведет Эльга Лындина.)*

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ 12

Добротворский Сергей: «В реальности нет ничего» *(Беседу ведет Зара Абдуллаева.)*

АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО 9

Добренко Евгений. Сеятель ветра

ВЛАДИМИР КОБРИН 12
Горностаева О. Уникум
Кобрин Владимир. На выходе из целлулоида. *(Интервью ведет Владимир Сальников.)*
ИЛЬЯ КОПАЛИН 8
Юренев Р. Три Москвы Ильи Копалина
САВВА КУЛИШ 8
Кулиш Савва. Москва конца тысячелетия. *(Интервью ведет Наталья Балынина.)*
МОХСЕН МАХМАЛЬБАФ 9
Махмальбаф Мохсен — Херцог Вернер. Восточный мистицизм versus западная дисциплина
Плахов Андрей. Иранский самоучка
КИРА МУРАТОВА 11
Муратова Кира: «Мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм...» *(Интервью ведут Джейн Нокс-Война и Владимир Война.)*
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ 9
Роднянский Александр. Телевидение — это социальная режиссура. *(Интервью ведет Зинаида Фурманова.)*
НОРОДОМ СИАНУК 10
Кузнецов Сергей. Амур и Гоморра Нородома Сианука
РАЛФ ФАЙНЗ 11
Фридштейн Юрий. Одинокий в толпе
ФЕДОР ХИТРУК 6
Формула мультипликации. О Федоре Хитруке **Юрий Норштейн, Вадим Курчевский, Владимир Зуйков, Эдуард Назаров, Владимир Голованов**
Хитрук Федор. Профессия — аниматор
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ 7
Алдошина О. У берегов слова...
Непорожная Ольга. Пейзаж с Феллини
Туровская М. «Одной любви музыка уступает...»
Хржановский Андрей. Выбранные места из школы изящных искусств. *(Беседу ведет Наталия Рязанцева.)*
ДЖЕРРИ ШАЦБЕРГ 12
Шацберг Джерри: «Сейчас пошла мода на 70-е». *(Беседу ведет Нина Цыркун.)*
АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР 10
Дорошевич Александр. Гражданин Арнольд

И Н Т Е Р В Ь Ю « И К »

Бертолуччи Бернардо. Путешествие. *(Беседу ведет Анна Вяземская.)* 2
Жалакявичюс Витаутас. О чем мы молчим? *(Интервью ведет Гражина Арлицкайте.)* 1
Кейтел Харви. Стойкость. *(Беседу ведет Дэвид Томпсон.)* 2
Кибиров Тимур: «Никакого феминизма у нас пока нет...» *(Интервью ведет Георгий Рамазашвили.)* 5
Коляканова Наталья: «Мое назначение — прокладывать рельсы». *(Интервью ведет Юлия Гирба.)* 4
Лазарук Сергей. Диалог кинокультур. *(Интервью ведет Л.Донец.)* 4
Шинарбаев Ермек. Комплекс «киношника» на телевидении. *(Интервью ведет Вера Иванова.)* 2

К О М М Е Н Т А Р И И

Архангельский Александр. Великий, могучий 9
Архангельский Александр. Время новой серьезности 10
Архангельский Александр. Жизнь с идиотом 12
Архангельский Александр. Кичливый лях и верный росс 11
Архангельский Александр. Чему, чему свидетели мы были... 7
Разлогов Кирилл. Дождавшись Годо 11
Разлогов Кирилл. Еще раз о культуре, или ТВ как культура 7
Разлогов Кирилл. Кино — «не культура» 6
Разлогов Кирилл. Не только о «ТЭФИ» 12
Рассадин Станислав. Апология рынка 7
Рассадин Станислав. «Власть» — женского рода. «Интеллигенция» — тоже 11
Рассадин Станислав. Искусство быть несчастливым 6
Рассадин Станислав. О Брента!.. 10
Рассадин Станислав. Посредники и заложники 12
Рассадин Станислав. Самоуправцы 9
Седакова Ольга. Шум и молчание 60-х 6
Трофименков М. Дорогая моя столица 10

Л А Б О Р А Т О Р И Я

Балсмейер Рэнди, Эверет Мими. Наше кино — это не то, что встречается в реальной жизни 3
Миннс Адам. Строители грез 3
Пространство сказки 3
Бардин Гарри. Живем как в сказке
Максимов Иван: «Как в детской игре...» *(Интервью ведет Л.Малюкова.)*
Норштейн Юрий. Заново отыскать простоту...
Олифиренко Сергей: «Мои куклы похожи на меня». *(Интервью ведет Л.Малюкова.)*
Черкасова Оксана: «В фольклоре быта нет»

М Е М У А Р Ы

Аннинский Лев. Как я создал образ пограничной собаки 8
Баталов Алексей. На взгляд автолюбителя 8
Метальников Будимир. О Москве — с ностальгией 8
Черных В. Москва бьет с носка 8

М Е М У А Р Ы И П У Б Л И К А Ц И И

Биневич Евгений. Будни сказочника 3
Горин Григорий. Побеждать дракона 3
Лунгин Семен. Тени на асфальте 1
Гогоберидзе Лана. «Лиле, как и всё...» 1
Голубкина Людмила. О Симе 1
Лунгина Лилианна. Как мы жили 1
Птушко Александр. Трюковые и комбинированные съемки. *(Публикация Рашита Янгирова.)* 3
Птушко Александр: «Я вижу, что время работает против меня...» *(Публикация Рашита Янгирова.)* 3

Н Е О Б Я З А Т Е Л Ь Н Ы Е З А М Е Т К И

Лаврентьев Сергей. «А я люблю военных!..» 5

N O N S T O P

Карлов Дмитрий. Старое и новое 4
Кузнецов Сергей. Ночь для живых и мертвецов 4
Кузнецов Сергей. Побег из XXI века 4
Кузнецов Сергей. С большой дороги 4
Савельев Дмитрий. Агапэ. Территория подземного перехода 4
Эшпай Валентин. Миссия выполнена 4

П Е Р С О Н А Л И И

ГРЕГГ АРАКИ 1
Араки Грегг: «Тебе приснился кошмар...»
Кузнецов Сергей. Три цвета поколения судного дня

ДЭННИ БОЙЛ 1
Бойл Дэнни. Новое поколение выбирает «Игру в номера». *(Беседу ведет Кейт Хоппер.)*
Пуарье Аньес-Катрин. Станет ли «Игра в номера» «Заводным апельсином» 90-х?
Цыркун Нина. Shitspotting

ЮРИЙ ГРЫМОВ 1
Грымов Юрий: «Я — творец»
Сиривля Н. Школа для умных

АНДРЕЙ И 2
Александровский Леонид. Точки над И
Лучший друг детей. Пресс-конференция Андрея И в редакции «Искусства кино»

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО 4
Любимые фильмы Владимира Хотиненко
Маслова Лидия. Чрево архитектора
Фильмография Владимира Хотиненко
Хотиненко Владимир. Автобиография
Хотиненко Владимир. Зеркало для режиссера. *(Беседу ведет Павел Сиркес.)*

П О В Т О Р Н Ы Й С Е А Н С

Зоркая Н. Брак втроем — советская версия 5
Притуленко В. Белоснежка на грани веков 3
Притуленко В. Золушка на все времена 3
Сиривля Н. «Кащей Бессмертный» и «Нибелунги» 3

П О Р Т Р Е Т Ы

ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА 3
Ярбусова Франческа. Детские часы. Пробуждение. Аника. Из детства
Ярбусова Франческа, Норштейн Юрий. Разговор, которого не было...

П Р Е М Ь Е Р А « И К »

«ВРЕМЕЧКО», телепрограмма 3
Дадамян Геннадий. «Времечко» как зеркало обыденной жизни
Портрет Дориана Грея. Беседу с **Львом Новоженовым** ведет **Алла Боссарт**

«МЕРТВЕЦ» (DEAD MEN) 1
Абдуллаева Зара. На ловца и зверь бежит
Джармуш Джим. Сквозь зеркало воды. *(Беседу ведет Джонатан Розенбаум.)*

«ФАРГО» (FARGO) 2
Коэны Джоэл и Этан: «Герои банальны, как банальны интерьер и пейзаж»
Коэны Джоэл и Этан: «Нам не скучно снимать дешевые фильмы». *(Интервью ведет Питер Бискинд.)*
Плахова Елена. Братья холода и льда

«Я САМА», телепрограмма 5
Арбатова Маша: «У меня три эрогенные зоны — мои дети, мужчины и права человека». *(Беседу ведет Елена Стишова.)*
Сердобова Ольга: «Это миф, что наша страна патриархатная». *(Интервью ведет Елена Стишова.)*
Матизен Виктор. Большое Меньшоу
Меньшова Юлия: «Наш жанр — самый что ни на есть житейский». *(Беседу ведет Елена Стишова.)*

P R O И C O N T R A

Быков Дмитрий. Постскриптум к ненаписанному 1

П Р О З А

Макаров Анатолий. Последний сеанс 8
Поволоцкая Ирина. Мы стояли посреди пустыря... 8

П У Б Л И К А Ц И И

Брессон Робер. Синематограф 7
Валуцкий Владимир. Религия кино 12
Гребнев А. Записки последнего сценариста 11
Гребнев Анатолий. Пресловутый V съезд 6
Давидсон Аполлон. Бесноватая действительность 10
Делёз Жиль. Кино 1. Образ-в-движении. *(См. также рубрику «Штудии».)* 6
Калашников Леонид. Школа Зархи 12
Кармиц Марин. Публикатор фильмов 11
Логинов Владлен. Культура профессии 12
Макарова Инна. С высоты птичьего полета 12
Протокол № 11 открытого партийного собрания Центральной студии документальных фильмов от 14 — 15 марта 1949 года 12
Рошаль Лев. Протокол одного заседания 12
Ренуар Жан: «Стараюсь избегать внешней правды...» 6
Скорсезе Мартин. Наше поколение 11
Сокуров Александр. Изображение и монтаж. *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 12
Соловьев Сергей. Передряга века 6
Федосов Максим. Хоть бы кто подсказал... 7
Фомин Валерий. От камеры до камеры 10
Чухрай Григорий. В защиту фильмов Ромма о Ленине 10
Шпаликов Геннадий. Улыбаюсь во тьму... *(Публикация И.Сабельникова.)* 9
Эко Умберто. Под Сетью. *(Беседу ведет и комментирует Ли Маршалл.)* 9

Р А З Б О Р Ы

Абдуллаева Зара. Старый фестиваль на новом месте *(Роттердам-97)* 7
Алдашин Михаил. Нужны община, общение, общность *(«Таруса»-97)* 9
Аронсон Олег. Между приемом и аттракционом 9
Бодров С.: «Брат мой, враг мой, мой продюсер...» *(Беседу ведет В.Матизен.)* 11
Горностаева О. В мире телемагии 11
Дондурей Д. Москва — Сочи 12
Донец Л. Выбор Aprà *(Пезаро-97)* 12
Донец Л. — Малюкова Л. Таруса как центр русской анимации *(«Таруса»-97)* 9
Ерофеев Виктор. Прощание с гуманизмом 9
Золотухин Андрей. Ищу чистоты и простоты *(«Таруса»-97)* 9
Иенсен Т. Из двух зол... *(Выборг-96)* 7
Какое телевидение мы смотрим. На вопросы «ИК» отвечают **Александр Адабашьян, Алексей Балабанов, Николай Бурляев, Алексей Герман, Лев Дуров, Марк Захаров, Владимир Мотыль, Максим Пежемский, Сергей Селянов, Леонид Филатов, Владимир Хотиненко, Карен Шахназаров** 11
Карасев Леонид. В начале было чудо. *(Беседу ведет Игорь Манцов.)* 10

«Крепка, как смерть, любовь». В обсуждении фильмов «Слово» и «Рассекая волны» принимают участие **Ольга Андрейкина, Владимир Бибихин, Олег Генисаретский, Михаил Рыклин, Ольга Седакова** 6
Лаврентьев Сергей. Красная радость досрочно освобожденного *(Сан-Себастьян-96)* 7
Листов Виктор. Русская идея на Лешкином лугу *(Екатеринбург-96)* 7
Лопушанский К. — Трофименков М. Тарковский в 97-м 10
Любарская И. Имитация времени 11
«Любовь... сорадуется истине». В обсуждении фильмов «Слово» и «Рассекая волны» принимают участие иерей **Владимир Вигилянский,** искусствовед **Михаил Дунаев,** иерей **Максим Козлов** 7
Малюкова Л. Небрежный и стремительный росчерк «Пилота» 12
Манцов И. Оптический обман («Св. Анна»-97) 12
Ольшванг Валентин. За пределами общеизвестного *(«Таруса»-97)* 9
Петров Александр. Способность увидеть и умение выразить *(«Таруса»-97)* 9
Плахова Елена. Муратова и Мадонна 9
Рубанова Ирина. Ты, Моцарт... 9
Рутковский Александр. Ноль за цивилизацию 9
Симонов Алексей — Сиривля Наталья. «Буря в горах» *(«Сталкер»-96)* 6
Сокуров А.: «Кино не говорит ничего достаточно важного...» *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 10
Стишова Елена. ...And The Show Goes On *(Венеция-96)* 7
Толстунов И. Дела семейные. *(Беседу ведет В.Матизен.)* 11
Топаз Марина. Жизнь — это бесконечное путешествие 9
Триер Ларс фон. Чудо в натуральную величину. *(Беседу ведет и комментирует Стиг Бьёркман.)* 6
Трояновский В. «Мама??!» 10
Цыркун Нина. «Горло бредит бритвою...» 9
Цыркун Нина. Естественные состояния *(Берлин-97)* 7
Цыркун Нина. Парабола Россини *(Пезаро-96)* 7
Черненко Мирон. Память о катастрофе, или Жанр, рожденный из пепла 12
Шепотинник Петр. Жили-были *(Сан-Себастьян-96)* 7

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Анашкин Сергей. Россия привыкла обходиться без мужика 5
Аронсон Олег: «Анонимность — закон телевидения». *(Беседу ведет Нина Цыркун.)* 4
Гудвин Эндрю. Гонки на «скорых»: телевидение и его полезные функции 2
Донец Людмила. «Плесните колдовства...» 3
Кошелева И. «...и горько плачу прожитую жисть» 5
Кудрявцев Сергей. Отправиться на Запад и умереть 2
Кудрявцев Сергей. Pulpumentary 2
Кузнецов Сергей. «Это конец, мой единственный друг» 2
Кулешов Петр: «Я — интертейнер, зарабатываю на жизнь публичными выступлениями». *(Интервью ведет Павел Бардин.)* 4
Манцов Игорь. Приключение в стране желаний 1
Маслова Лидия С. Бриллиантовая нога 3
Маслова Лидия С. Поколение «Х»: правда о беззубой реальности 1
Масляков Александр. КВН — река времени. *(Интервью ведет Елена Поберезникова.)* 4
Матизен Виктор. Россия в играх 4
Матизен Виктор. С точки зрения души 4
Плахов Андрей. Мачизм как зеркало сексуальной революции 5
Ризаева Елена. Феминизм по-русски 5
Ростоцкий Станислав Ф. Праздник общей беды 4
Рутковский Александр. «Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями...» 4
Сиривля Н. Вот такое кино 3
Стишова Елена. ...И его женщина 5
Сэвидж Джон. «Дети взрыва» и «дети спада» 1
Тарханова К. Конспираторы 4
Ухов Дмитрий. Ди-джеи на ТВ 4
Цыркун Нина. Секреты секретарш 5
Чередниченко Татьяна. «Зайка моя» как «наше всё» 4
Чередниченко Татьяна. «Санта-Барбара» как универсальный хронотоп 2
Ширвиндт Михаил. Дог-шоу с человеческим лицом. *(Интервью ведет Марина Топаз.)* 4
Эшпай Валентин. На фоне «Двойной вершины» 2

РЕПЕРТУАР

Абдуллаева Зара. De profundis *(Сочи-97)* 11
Архангельский Александр. Тема и рема 6
Богомолов Юрий. Киллер — брат киллера 10
Гринуэй Питер. Идеальная модель кино 9
Гринуэй Питер: «Кино не годится для повествования...» 9
Гринуэй Питер. Язык тела 9
Донец Людмила. «О, не лети так жизнь...» 6
Донец Людмила. «Я простор люблю...» 10
Дроздова Марина. В меру кроткие 10
Королева Анна. Жизнь до самой смерти 9
Кузнецов Сергей. Апокалипсис — сегодня? 10
Кузнецов Сергей. Катастрофа 7
Кузнецов Сергей. Лэрри Флинт против Чарлза Кейна 9
Кузнецов Сергей. Принесите мне голову Уэса Крейвена! *(Москва-97)* 12
Лаврентьев Сергей. Валерий Чиков против Борьки *(Сочи-97)* 11
Лаврентьев Сергей. Космические тараканы и земные артисты *(Москва-97)* 12
Левашов Владимир. Узор ковра *(Сочи-97)* 11
Лукиных Наталья. Российский «Кристмас» 9
Лунгин Павел: «Я стал профессионалом». *(Беседу ведет Лидия Маслова.)* 7
Манцов Игорь. Человек в пейзаже 7
Маслова Лидия. Bloody Willy 6
Маслова Лидия. Woody Allen's Anna Karenina 10
Наймен Майкл. Музыка для выражения невыразимого 9
Плахов Андрей. Американская трагедия по-восточноевропейски 9
Плахов Андрей. Телефеномен Шепотинника: любовь и нелюбовь 6
Плахова Елена. Любим Колю и боимся России 10
Рубанова Ирина. Невинные с грязными руками *(Москва-97)* 12
Тримбач Сергей. Лямур — это любовь 10
Тримбач Сергей. Маленькая Ника 10
Тримбач Сергей. Со мною вот что происходит... *(Сочи-97)* 11
Трофименков М. «Кавафис» *(Берлин-97)* 7
Трофименков М. «Кладбище грез» *(Берлин-97)* 7

Трофименков М. «Наблюдение» *(Берлин-97)* 7
Трофименков М. «Садись в этот автобус» *(Берлин-97)* 7
Трофименков М. «Территория команчей» *(Берлин-97)* 7
Трофименков М. Wasted *(Берлин-97)* 7
Фомин Сергей. Пляска жизни 10
Цыркун Нина. Отчаянные поиски Мадонны 7
Цыркун Нина. Собачья радость 9
Черменская Галина. О пользе простых сюжетов 6
Эшпай Валентин. Как мертвому автору делать живое кино? 12

С Е Г И Д А - И Н Ф О

Сегида Мирослава. Фильмы о Москве 8

С Ю Ж Е Т Ы И Ф А К Т Ы

Полуэхтова И. Штрихи к портрету 1

С Ц Е Н А Р И Й

Эрдман Николай. Митя 2

Т В - Р Е З О Н А Н С

См. также рубрику «Комментарии»
Разлогов Кирилл. Вперед в прошлое 3
Разлогов Кирилл. Интерактивное телевидение в пятницу 13-го 1
Разлогов Кирилл. Превратности zapping'a 4
Разлогов Кирилл. Пришествие телевидения 2

Т Е О Р И Я , И С Т О Р И Я

Добренко Евгений. Жизнь как жанр 4
Стишова Елена. Приключения Золушки в стране большевиков 5
Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино 5
Фомин Валерий. Все будет ужасно... хорошо! 3

Ф Е С Т И В А Л И

Берлин-97 7
Трофименков М. «Кавафис»
Трофименков М. «Кладбище грез»
Трофименков М. «Наблюдение»
Трофименков М. «Садись в этот автобус»
Трофименков М. «Территория команчей»
Трофименков М. Wasted
Цыркун Нина. Естественные состояния
Венеция-96 7
Стишова Елена. ...And The Show Goes On
Выборг-96, «Окно в Европу» 7
Иенсен Т. Из двух зол...
Екатеринбург-96, Открытый фестиваль неигрового кино «Россия» 7
Листов Виктор. Русская идея на Лешкином лугу
Канн-97 11
Карахан Л. Другое измерение праздника
Лаудын Стефан. Руководство для новичков
Плахов Андрей. На холмах Армении
Плахов Андрей. На холмах Персии — жизнь и ничего больше
Плахов Андрей. Наш ответ Тарантино
Трофименков М. Стыковка прошла успешно
Трофименков М. Телевидение — это не больно
Трофименков М. Тоска Вима Вендерса
Киев-96, «Молодость» 2
Тримбач Сергей. «Молодость» по-синефильски
Москва-96, правозащитный фестиваль «Сталкер» 6
Симонов Алексей — Сиривля Наталья. «Буря в горах»
Москва-97 12
Кузнецов Сергей. Принесите мне голову Уэса Крейвена!
Лаврентьев Сергей. Космические тараканы и земные артисты
Рубанова Ирина. Невинные с грязными руками
Москва-97, фестиваль-конкурс студенческих фильмов «Св. Анна» 12
Манцов И. Оптический обман
Пезаро-96, фестиваль-ретроспектива «Кино и его альтернатива» 7
Цыркун Нина. Парабола Россини
Пезаро-97 12
Донец Л. Выбор Apra
Рига-96, «Арсенал» 2
Сукутс Аугуст: «Не хотим попасть в мясорубку». *(Беседу ведет Нина Цыркун.)*
Роттердам-97 7
Абдуллаева Зара. Старый фестиваль на новом месте
Сан-Себастьян-96 7
Лаврентьев Сергей. Красная радость досрочно освобожденного
Шепотинник Петр. Жили-были
Сочи-97 11
Абдуллаева Зара. De profundis
Лаврентьев Сергей. Валерий Чиков против Борьки
Левашов Владимир. Узор ковра
Тримбач Сергей. Со мною вот что происходит...
Таруса-97, Открытый фестиваль анимационных фильмов «Таруса» 9
Алдашин Михаил. Нужны община, общение, общность
Донец Л. — Малюкова Л. Таруса как центр русской анимации
Золотухин Андрей. Ищу чистоты и простоты
Ольшванг Валентин. За пределами общеизвестного
Петров Александр. Способность увидеть и умение выразить
Турин-96 9
Махмальбаф Мохсен — Херцог Вернер. Восточный мистицизм versus западная дисциплина
Плахов Андрей. Иранский самоучка

Ф И Л Ь М В Ж У Р Н А Л Е

Д'Амико Сузо Чекки, Медиоли Энрико, Висконти Лукино. Туманные звезды Большой Медведицы 5

Ф И Л Ь М Ы

Алисов Вадим. Семейная реликвия 8
Балынина Наталья. Москвичи и гости столицы 8
Борщаговский Александр. У нас на Плющихе 8
Донец Людмила. «Ребята! Не Москва ль за нами?» 8
Заболоцкий Анатолий. Москву снимать сложнее, чем провинциальные города 8
Истомина Екатерина. Город-шоу 8

Марголит Евгений. Чужие здесь не ходят? 8
Осепьян Марк. Простые парни 8
Свободин Александр. По какой Москве мы шагали 8
Сиривля Н. Небо над Москвой 8
Шепотинник Петр. Большая Москва 8

Ч Т Е Н И Е

Корда Майкл. Ослепительная жизнь **7, 9–12**
Малявина Валентина. Услышь меня, чистый сердцем! *(См. также рубрику «ИК». Избранная проза».)* **6, 7, 9**
Рязанцева Н. Далеко от Москвы **10**
Финн Павел. Золотая моя Москва, или Тайны ненаписанных сценариев **10**
Хинтон Сьюзен. Бойцовые рыбки **11, 12**

Ш Т У Д И И

Бибихин В. Апокалипсис **1**
Делёз Жиль. Кино 1. Образ-в-движении. *(См. также рубрику «Публикации».)* **4**
Рыклин Михаил. Жиль Делёз: кино в свете философии **4**

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 1997 ГОДУ

В отдельных случаях приводятся названия рубрик, в которых анализируются данный фильм или данная телепрограмма

«Авраам» (Наталья Лукиных) **9**
«Автокатастрофа» («Авария», Crach) (Сергей Кузнецов) **7**
«Агапэ» (Дмитрий Савельев) **4**
«Аккумулятор-I» (Akumulátor I) (Елена Плахова) **10**
«Акулы пера», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) **4**
«Алые паруса» (Александр Птушко) **3**
«Амбиции, превратившиеся в прах» (Une ambition réduite en cendres) (Сергей Кузнецов) **10**
«Английский пациент» (The English Patient) (Юрий Фридштейн **11**
Нина Цыркун) **7**
«Анна Каренина» (Anna Karenina) (Лидия Маслова) **10**
«Анонимные собеседники», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) **4**
«Аромат желания» (Сергей Тримбач) **2**
«Аэроград» (Евгений Добренко) **9**
«Бабушка» (Л.Донец — Л.Малюкова **9**
И.Манцов) **12**
«Бартон Финк» (Barton Fink) (Сергей Кудрявцев) **2**
«Барханов и его телохранитель» (Дмитрий Карлов) **4**
«Без свидетелей» (Татьяна Москвина) **6**
«Бездна» (Т.Иенсен) **7**
«Белоснежка и семь гномов» (Snow White and the Seven Dwarfs) (В.Притуленко) **3**
«Бесконечное путешествие», *телепрограмма* (Марина Топаз) **9**
«Блеск» (Shine) (Зара Абдуллаева) **7**
«Близко к сердцу» (Up Close & Personal) (Нина Цыркун) **5**
«Бойкот» (Baycot) (Андрей Плахов) **9**
«Болеро» («Лаборатория») **3**
«Большая миграция» (Л.Донец — Л.Малюкова) **9**
«Брат» (Юрий Богомолов) **10**
«Бродвей моей юности» (Андрей Зоркий) **8**
«В любви и на войне» (In Love and War) (Нина Цыркун) **7**
«В людях» (Евгений Добренко) **4**
«В мире животных», *телепрограмма* (О.Горностаева) **11**
«В стреляющей глуши» («Персоналии») **4**
«Велосипедист» (Baysikelran) (Андрей Плахов) **9**
«Веселые ребята» (Елена Стишова) **5**
«Весна проходит быстро» (Vesna va veloce) (Елена Стишова) **7**
«Взволнованный мужчина» (Der Bevegte Mann) (К.Тарханова) **4**
«Вкус черешни» (Ta'm e guilass) (Андрей Плахов) **11**
«Волчья кровь» (Сергей Анашкин) **5**
«Воспоминания о неизвестном» (Herinnering aan het onbekende) (Сергей Тримбач) **2**
«Времечко», *телепрограмма* («Премьера «ИК») **3**
«Время любви» (Nobat-e asheqi) (Владимир Левашов **11**
Андрей Плахов) **9**
«Все будет хорошо», *реж. Д.Астрахан* (Елена Стишова) **5**
«Все будет хорошо», *реж. И.Борисенко* (И.Манцов) **12**
«Вспоминая Раневскую» (Андрей Зоркий) **8**
«Габбех» (Gabbeh) (Владимир Левашов **11**
Андрей Плахов) **9**
«Гагарин, я вас любила!» (Сергей Тримбач) **10**
«Глубокий красный» (Profundo carmesi) (Зара Абдуллаева) **11**
«Гомо парадоксум» (О.Горностаева) **12**
«Город большой судьбы» (Р.Юренев) **8**
«Горячие денечки» (Сергей Лаврентьев) **5**
«Грезы» (Н.Зоркая) **10**
«Грозный. Май-95» (Алексей Симонов — Наталья Сиривля) **6**
«Групповой портрет в натюрморте» (О.Горностаева) **12**
«Губная помада» (Lipstick) (Нина Цыркун) **5**
«Да упокоится с миром» (R.I.P. Rest in Pieces) (Зара Абдуллаева) **7**
«Даниил» (Наталья Лукиных) **9**
«Дворы нашего детства» (Андрей Зоркий) **8**
«Деловая женщина» (Working Girl) (Нина Цыркун) **5**
«День независимости» (Independence Day) (Станислав Ф. Ростоцкий) **4**
«Дети века» (Н.Зоркая) **10**
«Детство Горького» (Евгений Добренко) **4**
Диск-канал, *ТВ* (Дмитрий Ухов) **4**
«Дитя большого города» (Н.Зоркая **10**
М.Туровская) **5**
«Добро пожаловать в ад» (Алексей Симонов — Наталья Сиривля) **6**
Дог-шоу «Я и моя собака», *телепрограмма* (Михаил Ширвиндт — Марина Топаз) **4**
«Долгое путешествие» (Ольга Непорожная) **7**
«Дом на Трубной» (Елена Стишова) **5**
«Дочь купца Башкирова» («Драма на охоте») (М.Туровская) **5**
«Дорога», *новелла в киноальманахе «Прибытие поезда»* («Персоналии») **4**
«Жизнь за жизнь» (Н.Зоркая **10**
М.Туровская) **5**
«Жизнь замечательных людей», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) **4**
«Жизнь серого медведя» (Л.Донец — Л.Малюкова) **9**
«Жил-был Козявин» (Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) **7**
«За счастье» (Н.Зоркая) **10**
«За что?» (Za co?) (Т.Иенсен) **7**
«Загадки измученной души» (Puzzle of a Downfall Child) (Джерри Шацберг — Нина Цыркун) **12**

«Зазубренное лезвие» (Jagged Edge) (Нина Цыркун) 5
«Зайка моя», *телеклип* (Татьяна Чередниченко) 4
«Замороженный» (Jidu hanleng) (Зара Абдуллаева) 7
«Занятные игры» (Funny Games) (Андрей Плахов) 11
«Записки у изголовья» («Книга у изголовья», The Pillow Book) («Репертуар») 9
«Земля» (Евгений Добренко) 9
«Зеркало для героя» («Персоналии») 4
«Знак качества», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун 4
Сергей Фомин) 10
«Золушка» (В.Притуленко) 3
«И снова с вами я...» (О.Алдошина 7
Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Иван» (Евгений Добренко) 9
«Иваново детство» (В.Трояновский) 10
«Игра в номера» (Trainspotting) («Персоналии) 1
«Измена» (An Betrayed) (Алексей Симонов — Наталья Сиривля) 6
«Иначе для девчонок» (Different for Girls) (Андрей Плахов) 5
«Интердевочка» (Елена Стишова) 5
«Иона», *реж. В.Угаров* (Наталья Лукиных) 9
«Иосиф» (Наталья Лукиных) 9
«Ирма Веп» (Irma Vep) (Зара Абдуллаева) 7
«Искушение Николая Ленивкова» (Людмила Донец) 10
«Испытание» (The Crucible) (Нина Цыркун) 7
«Июльский дождь» (Петр Шепотинник) 8
«Кавафис» (Kavafis) (М.Трофименков) 7
«Кавказский пленник» (Алексей Симонов — Наталья Сиривля) 6
«Как могу, Господи» (Людмила Донец) 10
«Караоке по-русски», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) 4
«Кафе Обломов», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«Кащей Бессмертный» (Н.Сиривля) 3
КВН, *телепрограмма* (Александр Масляков — Елена Поберезникова 4
Кирилл Разлогов) 7
«Кинескоп», *телепрограмма* (Андрей Плахов) 6
«Кино моего детства» (Андрей Зоркий) 8
«Кладбище грез» (Алексей Симонов — Наталья Сиривля 6
М.Трофименков) 7
«Клуб одиноких сердец», *телепрограмма* (Елена Ризаева) 5
«Колесо истории», телепрограмма (Виктор Матизен) 4
«Коллежский регистратор» (Сергей Лаврентьев) 5
«Коля» (Kolya) (Елена Плахова 10
Елена Стишова) 7
«Комбриг Иванов» (Сергей Лаврентьев) 5
«Комната Марвина» (Marvin's Room) (Сергей Лаврентьев) 12
«Конец насилия» (The End of Violence) (М.Трофименков) 11
«Королевство» (Riget; The Kingdom) (Ларс фон Триер — Стиг Бьёркман) 6
«Король Парижа» (Н.Зоркая) 10
«Котенок» (Марина Дроздова) 10
«Красная мельница» («Мулен Руж») (Сергей Тримбач) 10
«Красная планета Марс» (Red Planet Mars) (Сергей Лаврентьев) 7
«Кризис среднего возраста» (И.Любарская) 11
«Крик» (Scream) (Сергей Кузнецов) 12
«Криминальное чтиво» (Pulp Fiction) (Сергей Кудрявцев) 2
«Кровавая рапсодия» (Rapsodia de sangre) (Сергей Лаврентьев) 7
«Крысоловка» (Elippathayam) (Л.Донец) 12
«Лев с седой бородой» (Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Лешкин луг» (Виктор Листов) 7
«Линия жизни» (Павел Лунгин — Лидия Маслова) 7
«Лиса и Заяц» («Лаборатория») 3
«Лицо кавказской национальности» (Алексей Симонов — Наталья Сиривля) 6
«Лучшая половина», *телепрограмма* (Елена Ризаева) 5
«Люси Обрак» (Lucie Aubrac) (Нина Цыркун) 7
«Магия: мир сверхъестественного», *телепрограмма* (О.Горностаева) 11
«Майкл Коллинз» (Michael Kollins) (Елена Стишова) 7
«Макаров» («Персоналии») 4
«Маленькие акулы» (Kleine Hail) (К.Тарханова) 4
«Мальчики Витман» (Witman fiuk) (Ирина Рубанова) 12
«Мать и сын» (Анна Королева) 9
«Машенька», *реж. С.Олифиренко* («Лаборатория») 3
«Мертвец» (Dead Man) («Премьера «ИК» 1
Сергей Кудрявцев 2
Сергей Кузнецов) 2
«Миг невинности» («Хлеб и цветок», Nun va goldun) (Владимир Левашов 11
Андрей Плахов) 9
«Мир чудес Анжелики Эффи», *телепрограмма* (Людмила Донец) 3
«Миссия невыполнима» (Mission: Impossible) (Валентин Эшпай) 4
«Мичурин» (Евгений Добренко) 9
«Мои университеты» (Евгений Добренко) 4
«Мой сын Джон» (My Son John) (Сергей Лаврентьев) 7
«Монолог о Пушкине» (Андрей Зоркий) 8
«Москва» (Р.Юренев) 8
«Москва слезам не верит» (Наталья Балынина 8
Елена Стишова) 5
«Моя семья», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун 4
Елена Ризаева) 5
«Мужчина и женщина», *телепрограмма* (Елена Ризаева) 5
«Музобоз», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«Музыка всех поколений», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«Мусульманин» («Персоналии») 4
«На земле как на небесах» (Svo 'a jordu sem 'a himni) (Т.Иенсен) 7
«Наблюдение» (Mai Fu) (М.Трофименков) 7
«Намедни. 1961 — 1991», *телепрограмма* (Кирилл Разлогов) 7
«Народ против Лэрри Флинта» (People vs. Larry Flynt) (Сергей Кузнецов 9
Андрей Плахов 9
Нина Цыркун) 7
«Нас мало» (Игорь Манцов) 7
«Настя» (Лидия С. Маслова) 3
«Научная секция пилотов» (Леонид Александровский) 2
«Начало» (Елена Стишова) 5
«Начальная школа» (Obecná škola) (Елена Плахова) 10

«Не валяй дурака...» (Сергей Лаврентьев) 11
«Не спи и смотри», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«Небо Москвы» (Н.Сиривля) 8
«Незамужняя женщина» (An Unmarried Woman) (Нина Цыркун) 5
«Нелли Райнцева» (Н.Зоркая) 10
«Немые свидетели» (Н.Зоркая) 10
«Неоконченная пьеса для механического пианино» (Татьяна Москвина) 6
«Несбывшиеся мечты» (Unsettled Dreams) (Сергей Тримбач) 2
«Несколько дней из жизни И.И.Обломова» (Татьяна Москвина) 6
«Нефтяшки» (Ropáci) (Елена Плахова) 10
«Нибелунги» (Die Nibelungen) (Н.Сиривля) 3
«Нигде» (Nowhere) (Сергей Кузнецов) 10
«Ника, которая...» (Сергей Тримбач) 10
«Никогда меня не отпускай» (Never Let Me Go) (Сергей Лаврентьев) 7
«Нити» (Л.Донец — Л.Малюкова 9
«Лаборатория») 3
«Новая Москва» (Вадим Алисов) 8
«Новости от добренького Бога» (Des nouvelles du Bon Dieu) (Сергей Тримбач) 2
«Ночные люди» (Night People) (Сергей Лаврентьев) 7
«Ночь. Весна» (И.Манцов) 12
«Нюркина баня» («Лаборатория») 3
«О свадьбе, отъезде и любви» (Андрей Зоркий) 8
«Общий вагон» (И.Манцов) 12
«Один и без оружия» («Персоналии») 4
«Один среди женщин» (Allein unter Frauen) (К.Тарханова) 4
«Одна» (Елена Стишова) 5
«Однажды в кино» (Ruzi ruzegari cinema / Nasseroddin Shah, hactore cinema) (Андрей Плахов) 9
«Операция «С Новым годом» (Н.Сиривля) 3
«Орел и решка» (Лидия С. Маслова) 3
«Особенности национальной охоты» (Н.Сиривля) 3
«От заката до рассвета» (From Dusk Till Dawn) (Сергей Кудрявцев 2
Сергей Кузнецов) 4
«Олег Каган. Жизнь после жизни» (М.Туровская) 7
«Осень», *реж. А.Хржановский* (О.Алдошина 7
Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Отбросы» (Wasted) (М.Трофименков) 7
«Отец» (Pedar) (Петр Шепотинник) 7
«Папа» (Tato) (Сергей Тримбач) 2
«Партийный билет» (Евгений Марголит 8
М.Туровская) 5
«Пастораль» (Игорь Манцов) 7
«Патриотическая комедия» («Персоналии») 4
«Пейзаж с можжевельником» (Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Перед рассветом» (Before Sunrise) (Лидия С. Маслова) 1
«Перемена участи» (Игорь Манцов) 7
«Песнь Карлы» (Carla's Song) (Елена Стишова) 7
«Песнь торжествующей любви» (Н.Зоркая) 10
«Печки-лавочки» (Анатолий Заболоцкий) 8
«Платье» (De jurk) (Зара Абдуллаева) 7
«Побег из Лос-Анджелеса» (Escape From Los Angeles) (Сергей Кузнецов) 4
«Подъем с переворотом», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«Поездка» (Jízda) (Елена Плахова) 10
«Поиск» (Quest) (Сергей Тримбач) 2
«Покидая Лас-Вегас» (Leaving Las Vegas) (Сергей Кудрявцев) 2
«Поле чудес», *телепрограмма* (Виктор Матизен) 4
«После смерти» (М.Туровская) 5
«Последние дни полковника Савата» (Les derniers jours du colonel Savath) (Сергей Кузнецов) 10
«Последний сон Анатолия Васильевича» (О.Горностаева) 12
«Поэма о море» (Евгений Добренко) 9
«Правда о кошках и собаках» (The Truth about Cats and Dogs) (Лидия С. Маслова) 1
«Привет, дуралеи!» (Лидия С. Маслова) 3
«Приговоренный к смерти идет» (Dead Man Walking) (Сергей Кудрявцев) 2
«Принципиальный и жалостливый взгляд» (Виктор Матизен 4
Сергей Тримбач) 2
«Прирожденные убийцы» (Natural Born Killers) (Лидия С. Маслова) 1
«Приятель покойника» (Сергей Тримбач) 11
«Провинциалки» (Виктор Листов) 7
«Программа «А», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«$^{5}/_{4}$» («Лаборатория») 3
«Прошу слова» (Елена Стишова) 5
«Пятый уровень» (Level Five) (Л.Донец) 12
«Пятый элемент» (Le cinquème élément) (М.Трофименков) 11
«Разгром немецких войск под Москвой» (Р.Юренев) 8
«Разносчик» (Dastforush) (Андрей Плахов) 9
«Рассекая волны» (Breaking the Waves) («Круглый стол» «Крепка, как смерть, любовь» 6
Ларс фон Триер — Стиг Бьёркман 6
«Круглый стол» «Любовь... сорадуется истине») 7
«Реальность кусается» (Reality Bites) (Лидия С. Маслова 1
Джон Сэвидж) 1
«Ревизор», *реж. С.Газаров* (Татьяна Москвина) 6
«Река» (He liu) (Нина Цыркун) 7
«Родня» (Татьяна Москвина) 6
«Рождество» (Л.Донец — Л.Малюкова) 9
«Розовая кукла» (Л.Донец — Л.Малюкова 9
И.Манцов) 12
«Рой» («Персоналии») 4
«Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира» (William Shakespeare's Romeo and Juliet) (Лидия Маслова 6
Нина Цыркун) 7
«Роузвуд» (Rosewood) (Нина Цыркун) 7
«Русалка» (Л.Донец — Л.Малюкова) 9
«Русалочка» (Сергей Тримбач) 2
«Русская идея» (Виктор Листов) 7
«Руфь» (Наталья Лукиных) 9
«Садись в этот автобус» (Get on the Bus) (М.Трофименков) 7
«Салам, синема» (Salaam Cinema) (Андрей Плахов) 9
«Сам себе режиссер», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) 4
«Санта-Барбара» (Santa Barbara), *телесериал* (Елена Ризаева 5
Татьяна Чередниченко) 2
«Сачок» («Бездельник», Slacker) (Джон Сэвидж) 1
«СВ. Спальный вагон» («Персоналии») 4
«Светлые последствия» («Прекрасное завтра», The Sweet Hereafter) (Андрей Плахов) 11

«Светлый путь» (Елена Стишова) 5
«Свой среди чужих, чужой среди своих» (Татьяна Москвина) 6
«Свойства девятки» (И.Манцов) 12
«Своя игра», *телепрограмма* (Петр Кулешов — Павел Бардин) 4
«Северная звезда» (The North Star) (Сергей Лаврентьев) 5
«Секрет моего успеха» (The Secret of My Success) (Нина Цыркун) 5
«Секретные материалы» (The X Files), *телесериал* (Валентин Эшпай) 2
«Секреты и обманы» (Secrets & Lies) (Игорь Манцов) 7
«Серп и Молот» (Елена Стишова) 5
«Сказка сказок» («Лаборатория») 3
«Слово» (Ordet) («Круглый стол» «Крепка, как смерть, любовь» 6
«Круглый стол» «Любовь... сорадуется истине») 7
«Смущенные и растерянные» (Dazed and Confused) (Джон Сэвидж) 1
«Совершенно секретно», *телепрограмма* (Антонина Крюкова) 7
«Сорок первый», *реж. Я.Протазанов* (М.Туровская) 5
«Сорочка с вышивкой» (Александр Рутковский) 4
«Сотворение мира» (Наталья Лукиных) 9
«Список Шиндлера» (Schindler's List) (Юрий Фридштейн) 11
«Стеклянная гармоника» (Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Стены» (Mathilukal) (Л.Донец) 12
«Сто к одному», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) 4
«101 далматинец» (101 Dalmatians) (Нина Цыркун) 9
«Странное время» (И.Любарская) 11
«Сумерки женской души» (Н.Зоркая) 10
«Счастье» (Сергей Дворцевой — Эльга Лындина) 11
«Считалка для троих» («Лаборатория») 3
«Сюжет», *телепрограмма* (Галина Черменская) 6
«Такси-блюз» (Екатерина Истомина) 8
«Твин Пикс» (Twin Peaks), *телесериал* (Валентин Эшпай) 2
«Тебе, от меня» (Neoege narul bonenda) (Зара Абдуллаева) 7
«Тема», *телепрограмма* (Людмила Донец) 3
«Территория команчей» (Comanche Territory) (М.Трофименков) 7
«Товарищ Елена» (М.Туровская) 5
«Томас» (Thomas) (Т.Иенсен) 7
«Тот, кто нежнее» (Игорь Манцов) 1
«Третья Мещанская» (Н.Зоркая) 5
«Три дня Виктора Чернышева» (Марк Осепьян) 8
«Три истории» (Олег Аронсон 9
Александр Архангельский 6
Виктор Ерофеев 9
«Имена» 11
Татьяна Москвина 6
Елена Плахова 9
Ирина Рубанова 9
Александр Рутковский 9
Нина Цыркун) 9
«Три тополя на Плющихе» (Александр Борщаговский) 8
«Тридцать пять против одного» (Thirty Five Aside) (Сергей Тримбач) 2
«У Ксюши», *телепрограмма* (Дмитрий Ухов) 4
«У твоего порога» (Людмила Донец) 8
«Убийца(ы)», Assasin(s) (М.Трофименков) 11
«Угадай мелодию», *телепрограмма* (Виктор Матизен) 4
«Украденная красота» (Stealing Beauty) (Бернардо Бертолуччи — Анна Вяземская) 2
«Умереть за» (To Die For) (Лидия Маслова 6
Нина Цыркун) 5
«Утомленные солнцем» (Татьяна Москвина) 6
«Фарго» (Fargo) («Премьера «ИК» 2
Сергей Кудрявцев) 2
«Футбол моего детства» (Андрей Зоркий) 8
«Центр магии», *телепрограмма* (Людмила Донец) 3
«Цирк моего детства» (Андрей Зоркий) 8
«Человек в маске», *телепрограмма* (Олег Аронсон — Нина Цыркун) 4
«Что? Где? Когда?», *телепрограмма* (Виктор Матизен) 4
«Что делать мертвецу в Денвере» (Things to Do in Denver When You're Dead) (Валентин Эшпай) 12
«Чтобы помнили», *телепрограмма* (Людмила Донец) 6
«Школа изящных искусств» (Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Шоссе» (Freeway) (Сергей Кузнецов) 4
«Щит и меч» (Сергей Лаврентьев) 5
«Эвита» (Evita) (Нина Цыркун) 7
«Экстра НЛО», *телепрограмма* (О.Горностаева) 11
«Это пришло из другого мира» (It Came From Outer Space) (Сергей Лаврентьев) 7
«Юрий Нагорный» (Н.Зоркая) 10
«Я к вам лечу воспоминаньем» (О.Алдошина 7
Андрей Хржановский — Наталия Рязанцева) 7
«Я сама», *телепрограмма* (Тимур Кибиров — Георгий Рамазашвили 5
«Премьера «ИК» 5
Елена Ризаева) 5
«Я стреляла в Энди Уорхола» (I Shot Andy Warhol) (Зара Абдуллаева 7
Сергей Кудрявцев) 2
«Я шагаю по Москве» (Александр Свободин) 8
Close up (И.Манцов) 12
Doom Generation, The («Персоналии») 1
Living End, The («Персоналии») 1
«Judenkreis, или Вечное колесо» (Александр Рутковский 4
Сергей Тримбач) 2
«President и его женщина» (Елена Стишова) 5

О Т С О С Т А В И Т Е Л Я

Донец Людмила. Москва в биографии провинциалки 8
Стишова Елена. Секс у нас есть 5

S U M M A R Y

Sergei Livnev:
«Economics shapes aesthetics in cinema...»

Bakhyt Kilibayev:
«It will swirl up at uncredidable speed»

Nikolai Lebedev:
«I love frightening stories»

Evgeny Mitrofanov:
«I'd love to deal with simple stories»

Natalya Pyankova:
«Cinema is to get out of jam»

Oleg Fomin:
«Everything is getable within low-budget frame»

Alexandre Khvan:
«A viewer is hardly curious about budget»
Materials on Low Budget Project launched by Gorky Stds: movers interviewed — Sergei Livnev, director; Bakhyt Kilibayev, script dprt head, and film-makers wrapping up along the Project.

Irina Rubanova
The innocent with dirty hands

Sergei Lavrentyev
Space croaches and terrestial actors

Sergei Kuznetsov
Bring me Wes Craven's head!
Films from XX Moscow International: WITMAN YINK by Janos Sas; MARVIN'S ROOM by Jerry Zaks; SCREAM by Wes Craven.

Valentin Eshpai
How dead author can make live cinema?
Gary Fleder's THINGS TO DO IN DENVER WHEN YOU ARE DEAD reviewed.

Stanislav Rassadin
Mediators and hostages
Fin d'epoche designated by Bulat Okudjava's death.

Alexandre Arkhangelsky
Life with an idiot
TV as background of succesive cultural counterrevolution.

Kirill Razlogov
Not about TEFI only...
Professional TV award thru the eyes of sociologist.

Sergei Dobrotvorsky:
«There is nothing in reality...»
The last interview of the recently deceased young critics' leader focused around ideological void in up-to-date cinema.

Jerry Shatzberg:
«The 70-ies are in again...»
Nina Tsyrkun interviews fabulous SCARECROW's maker on camerawork, actors, theatre and generation.

Olga Gornostayeva
The unique

Vladimir Kobrin
Coming out of celluloid
Critic's article and the protagonist interviewed about his unique method overcrossing art, science and philosophy.

Daniil Dondurei
Moscow — Sochi
Editor-in chief's comparative analysis of film festivals in Moscow and Sochi.

Igor Mantsov
Optical delusion
St Anna Students' Film Festival reviewed.

Ludmila Donets
Apra's choice
Notes on Pezaro's Film Festival

Larisa Malyukova
Negligent and fluent flourish of Pilot
Animation stds PILOT headed by animator Alexandre Tatarsky and art-critic Anatoly Prokhorov.

Miron Chernenko
Catastrophe remembered, or Genre originated from ashes
Reflexions on films about Holocaust shaping out a sort of new film genre.

Vladimir Valutsky
Religion of cinema

Inna Makarova
Birdview

Leonid Kalashnikov
Zarkhi schooling

Vladimir Loginov
Professional culture
Alexandre Zarkhi, Soviet cinema classic, rememebered by noted film-makers.

Alexandre Sokurov
Imagery and cutting
Cinema poetics as seen by recognized master.

Lev Roshal
Records from a conference
Records n 11 of open party meeting of Central studios of documentaries, dated 14 — 15 March, 1949.
Commentary on an archival find testifying to prosecution of Dziga Vertov as cosmopolitan.

Susan Hinton
Rumble fish
A novel lately adapted to screen by Francis Coppola.

Michael Korda
The charmed lives
Next instalment of the memoirs.

Index
Contents of ISKUSSTVO KINO in 1997.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный Комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Министерство культуры РФ,
Союз кинематографистов России,
Конфедерация Союзов кинематографистов,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79. **Факс** 151-02-72.
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Сдано в набор 10.10.97. Подп. к печати 18.11.97.
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 17,0
Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Заказ 295. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, д. 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-37-79.
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул. Дружинниковская, д. 15),
в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д. 6),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-49-67
Fax (095) 238-46-34
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-56-51, 151-67-21
Fax (095) 151-02-72
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1997

Кадры из фильмов анимационного сериала

«Братья Пилоты» студии «Пилот»

О работе студии читайте в рубрике «Разборы»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Кинопоказ на ТВ — кто больше, лучше, быстрее

Киноприватизация — что почем

Статьи Л.АННИНСКОГО, О.АРОНСОНА, Д.БЫКОВА, В.ГЛАЗЫЧЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, В.ЛЕВАШОВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, И.МАНЦОВА, Б.ПАРАМОНОВА, К.РАЗЛОГОВА, И.РУБАНОВОЙ, М.РЫКЛИНА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Д.УХОВА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Чехов на ТВ

Анатолий Васильев репетирует Пушкина

Новые русские бестселлеры и кино

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ВОР» Павла Чухрая

«ПРИНЦЕССА НА БОБАХ» Вилена Новака

«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

«КОНТАКТ» Роберта Земекиса

«ВОЗДУШНАЯ ТЮРЬМА» Саймона Уэста

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

ФРИДРИК ФРИДРИКССОН

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ

АБЕЛЬ ФЕРРАРА

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Александр Адабашьян и Валентин Гнеушев о Дэвиде Копперфилде

Майя Туровская об анатомии сенсаций

Новые молодые в кино Франции

Киноопера на МКФ в Москве

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Генри Миллер. СЦЕНАРИЙ

Эдуард Володарский. ХРАМ НА КРОВИ

Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК

Павел Финн. ЧУДЕСА ДА И ТОЛЬКО, ИЛИ ЩУКА ПО-МОСКОВСКИ

12